

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Ivona Turinská

SEN A SKUTEČNOST V TEXTECH PRAŽSKÉHO LINGVISTICKÉHO  
KROUŽKU A SKUPINY SURREALISTŮ

Dreams and Reality in Texts of Authors of the Prague Linguistic  
Circle and the Czech Surrealist Group

Praha 2010

Vedoucí práce: Prof. Dr. Phil. Josef Vojvodík, M. A.

### Poděkování:

Ráda bych na tomto místě vřele poděkovala panu profesoru Josefu Vojvodíkovi za nezměrnou trpělivost, kritické připomínky a usměrňování při vedení mé diplomové práce, ale také všem svým blízkým, kteří mě během celého studia podporovali.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 26. 8. 2010 .....

## Resumé

Diplomová práce se věnuje vzájemným souvislostem mezi členy Pražského lingvistického kroužku a Surrealistické skupiny v meziválečném období, přičemž důraz je kladen na vrcholná třicátá léta. Analyzuje zejména vztah literárně-vědného diskursu českého strukturalismu, reprezentovaného teoretickými studiemi Jana Mukařovského a Romana Jakobsona, k uměleckému repertoáru textů, výtvarných děl, norem i světonázoru českého surrealismu. V úvodním oddíle se práce věnuje vzájemné spolupráci a osobním vztahům mezi členy obou skupin, druhý oddíl potom zasazuje zkoumanou problematiku do historického kontextu krizových třicátých let. Hlavní osu diplomové práce tvoří následující oddíl zabývající se paradigmatickými tématy, mezi které řadí: skutečnost, předmětnost, torzovitost, sen a podvědomí. Poslední oddíl práce komparuje surrealismus a atmosféru třicátých let s manýrismem a obdobím po třicetileté válce. Analýza je zaměřená hlavně na vzájemnou recepci surrealistické a strukturalistické estetické koncepce třicátých let.

Klíčová slova: Pražský lingvistický kroužek, Surrealistická skupina, Jan Mukařovský, Roman Jakobson, strukturalismus, surrealismus, paradigma, skutečnost, předmětnost, torzo, sen, podvědomí, antropologie, manýrismus, krize.

## Summary

The dissertation deals with the relationship between members of The Prague Linguistic Circle and the Czech Surrealist Group in the time period between the world wars with the emphasis on the later thirties. The thesis analyzes especially the relation of literary-scientific discourse of the Czech structuralism represented by the theoretical studies of Jan Mukařovský and Roman Jakobson to artistic repertoire of texts, art works, norms and political-cultural views of the Czech surrealism. The introductory part describes the mutual co-operation and personal relationships among members of both groups; the second part of the dissertation shows the presented problems in the historical context of the crisis of the thirties. The framework of my dissertation is composed of the following paradigmatic topics: reality, objectivity, torso, dream and the subconsciousness. The last part of the paper compares surrealism and the atmosphere of the thirties with the mannerism and the period after The Thirty Years' War. The analysis is focused on reciprocal reception of the surrealist and the structuralist esthetical conceptions in the thirties.

Key words: The Prague Linguistic Circle, The Czech Surrealist Group, Jan Mukařovský, Roman Jakobson, structuralism, surrealism, paradigm, reality, objectivity, torso, dream, subconsciousness, anthropology, mannerism, crisis.

# Obsah

1.	Úvod.....	10
2.	Surrealistická skupina v ČSR a Pražský lingvistický kroužek .....	15
2.1.1.	Roman Jakobson.....	17
2.1.2.	Jan Mukařovský .....	19
2.1.3.	Surrealistická skupina .....	22
3.	Hledání <i>jiné</i> modernity: situace ve třicátých letech .....	25
3.1.	Proměny obrazu světa .....	26
3.2.	Společensko-politický kontext třicátých let.....	28
3.3.	Jakobson, Mukařovský a surrealisté „ <i>proti proudu</i> “: rok 1938.....	30
4.	Hledání <i>nové</i> skutečnosti: objektivizace skutečnosti, torzovitost, podvědomí, volná imaginace .....	39
4.1.	Skutečnost ve světě symbolů .....	42
4.1.1.	Zrušení protikladu mezi snem a skutečností .....	42
4.1.2.	„Obnovovat poměr mezi člověkem a skutečností“: Mukařovský, Jakobson a surrealismus .....	47
4.1.3.	Mukařovského pojetí uměleckého díla ve světle surrealismu .....	51
4.2.	Zpředmětnění světa.....	56
4.2.1.	Objektivizace v surrealismu .....	56
4.2.2.	„Znak“, „věc“, „předmět“ u Mukařovského a Jakobsona .....	69
4.2.3.	Inklinace surrealismu a strukturalismu k předmětnosti .....	76
4.3.	Deformace objektu a těla – fragment, torzo, koláž, objekt- přízrak, fantóm, oživé předměty, neživé bytosti .....	80
4.3.1.	Torzovitost a fragmentarizace surrealistických objektů .....	81
4.3.2.	Surrealistická torza těl .....	87
4.3.3.	Jakobson a oživé sochy u Puškina .....	90
4.3.4.	Tematizace torzovitosti v strukturalistické estetice .....	93

4.3.5.	Fantómy, přízraky, torza jako reakce na okolní svět .....	99
4.4.	Spojité nádoby lidského vědomí a podvědomí: sen, snovost, podvědomí, kolektivní vědomí a základní antropologické konstanty.....	107
4.4.1.	Surrealistická totalizace protikladů .....	108
4.4.2.	Antropologický rozměr strukturalistické estetiky .....	116
4.4.3.	Člověk jako sjednocující entita.....	122
5.	Od avantgardy k manýrismu .....	125
6.	Závěr .....	131
7.	Literatura .....	135
8.	Poznámka.....	150
9.	Obrazová příloha .....	151
9.1.	Seznam vyobrazení.....	180

## Seznam zkratek

ČLOPKD = Holý, J. – Janáčková, J. – Lehár, J. – Stich, A.: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: NLN, 2004.

DZKČ = Šimková, D. a kol.: *Dějiny zemí koruny české II. Od nástupu osvětlení po naši dobu. Od nástupu osvětlení po naši dobu*. Praha: Paseka, 1993.

ESČ = Bachmannová, J. a kol.: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN, 2002.

I. T. = Ivona Turinská

SaS = *Slovo a slovesnost*

Umění po roce 1900 = Foster, H. – Kraussová, R. – Bois, Y. A. – Buchloh, B.: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Slovart, 2007.



Motto:

*Text je do nekonečna otvoreným vesmírom, kde interpret môže objavovať nekonečné množstvo vzájomných spojení.*

Umberto Eco

(Eco 1995: 43)

# 1. Úvod

Tato diplomová práce se zabývá vztahem českého literárně-vědného strukturalismu reprezentovaného Pražským lingvistickým kroužkem<sup>1</sup> v čele s Janem Mukařovským a Romanem Jakobsonem,<sup>2, 3</sup> k avantgardnímu umění – surrealismu, resp. k jeho nejvýraznější české podobě třicátých let 20. století, Surrealistické skupině.<sup>4</sup> Ve své práci navazuji na Květoslava Chvatíka, který naznačil, že existují vzájemné vztahy mezi avantgardním uměním a strukturalismem, a to především na poli teoretickém a metodologickém.<sup>5</sup>

Strukturalisty, tj. Mukařovského a Jakobsona, a české surrealisty, tj. Surrealistickou skupinu, nespojuje pouze společné období vlastního působení první republiky. Osobnosti obou skupin se znaly osobně, veřejně i privátně se setkávaly, dedikovaly si básně, vzájemně si přednášely a interpretovaly svou tvorbu (viz níže). Sám Mukařovský poukazoval na souvislosti spojující soudobé umění a teoretické pole strukturalismu: „Strukturalismus se zrodil a žije v bezprostřední souvislosti s uměleckou tvorbou a to s tvorbou současnou. [...]

---

<sup>1</sup> Pražský lingvistický kroužek se jako „volné sdružení ustanovil 6. října 1926 v pracovně českého anglisty V. Mathesia“ (ESČ 2002: 337). Právně Kroužek existoval od 1. 12. 1930 (ESČ 2002: 337) a jeho účelem bylo „pracovati na základě metody funkčně strukturální o pokroku lingvistického bádání“ (Vachek 1999: 93).

<sup>2</sup> Roman Jakobson se stal, „vedle Mukařovského, hlavní spojkou Kroužku s uměleckým světem“ (Vachek 1999: 51).

<sup>3</sup> Jan Mukařovský a Roman Jakobson „vyčnívali“ z Pražského lingvistického kroužku svým vědeckým zájmem, který nebyl orientován pouze čistě lingvisticky, ale mířil ke vztahu jazyka a literatury, znaku a umění atp. Lingvistické analýzy však tvořily výchozí bod jejich uvažování o umělecké tvorbě. Oba badatelé měli navíc „blízký vztah k tvorbě avantgardních umělců a kritiků, k Vančurovi, Nezvalovi, Teigovi, Šímovi, Voskovcovi a Werichovi, E. F. Burianovi aj. a mnohé jejich práce se bezprostředně podílely na úsilí moderního umění“ (Brabec 1995: 348).

<sup>4</sup> Surrealistická skupina byla oficiálně založena 21. března 1934. „Prohlášení, které koncipoval V. Nezval, podepsalo jedenáct členů: Bohuslav Brouk, Konstantin Biebl, Imre Forbath, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King /Libuše Jíchová/, Josef Kunstadt, Vincenc Makovský, Vítězslav Nezval, Jindřich Štyrský a Toyen“ (Bydžovská – Srp 1996b: 78). Karel Teige se k Surrealistické skupině přidal později.

<sup>5</sup> „Existuje vnitřní zdůvodnění úzkého vztahu strukturalismu a avantgardy, zdůvodnění metodologické a teoretické.“ (Chvatík 1970: 13)

Souvislost mezi uměnovědným strukturalismem a dnešním uměním je vzájemná.“ (Mukařovský 1966e [1946]: 157)<sup>6</sup>

V této práci zkoumám, jak literárně-vědný diskurs reagoval na umělecký repertoár textů, výtvarných děl, norem i světonázoru, který jednotliví autoři vybrali z mimotextového světa a převzali do svého díla. Sleduji, jakým způsobem strukturalismus a surrealismus interpretuje svými přesahy, vzájemnými průniky, posuny, výpovědními souvislostmi a jejich důsledky okolní svět, jakým způsobem ho zrcadlí ve svých uměleckých i teoretických pracích a jak odpovídá dobovému dějinnému kontextu. Pokouším se tím zároveň o jakousi rekonstrukci doby, když vycházím z předpokladu, že jakékoli lidské dílo, v našem případě sekundární texty Jana Mukařovského, Romana Jakobsona a Skupiny surrealistů, ale i jejich texty primární a další umělecká díla, je schopné zachytit prožitek lidské existence a že interpretace tohoto díla je ovlivněna situovaností svých recipientů ve světě. Zaměřila jsem se také na to, jak literárně-vědný diskurs reprezentovaný texty Jana Mukařovského a Romana Jakobsona hodnotil, přijímal a aktualizoval potenciální významy surrealistického, resp. avantgardního uměleckého díla, jak jej schematizoval a konkretizoval a které souvislosti a důsledky na jeho základě vyvodil. Na pozadí jejich koncepcí, výchozího teoretického paradigmatu, komparativně zkoumám pozvolnou, ale ke konci období velmi vyhraněnou reakci na zproblematicizovaný obraz soudobé reality. Reinterpretuji a rekonstruuji tak zároveň horizont očekávání v kontextu společenských, kulturních, politických i sociálních dějin třicátých let 20. století.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Reciproční závislost mezi strukturalisty a avantgardní tvorbou potvrzuje i Zima ve své práci, když tvrdí, že strukturalistické pojetí literatury vzešlo „z kontaktů s poetismem (Karel Teige) a surrealismem (André Breton, Vítězslav Nezval)“ (Zima 1998: 182).

<sup>7</sup> Třicátá léta 20. století sledovala na materiálu pěti předních českých básníků ve své diplomové práci Tereza Kabátová (Kabátová 2006). Ke svému výzkumu využila hlediska literární antropologie Wolfganga Isera využívající interpretace prostoru přirozeného světa pomocí „procesů imaginativní semiózy“.

Téma třicátých let 20. století se objevilo také v rozsáhlé diplomové práci Lukáše Borovičky (Borovička 2008), který pomocí koncepce „interpretačních komunit“ Stanleyho Fisha a z hlediska nového historismu a historické antropologie reflektuje duchovní podstatu třicátých let 20. století – způsob, jakým se zobrazuje dobový světonázor a jaký tento světonázor je. Věnuje se především rozdílům demokratických a totalitních diskursů, tematizuje problematiku

Tato práce si klade za cíl posoudit vzájemné vztahy mezi příbuznými, i když v soudobém diskursu navenek velmi vzdálenými teoriemi, tj. popsat a vztáhnout mezi sebou některé jejich společné oblasti na základě koncepčních pojmů českého strukturalismu Jana Mukařovského, Romana Jakobsona a českého surrealismu, srovnat několik paradigmatických témat, která spojují strukturalismus se surrealismem v soudobém dějinném kontextu, tj. na pozadí tragických společensko-kulturně-politických událostí. Z hlediska recepční estetiky je možné se ptát, jaké eventuální významy přisuzují textu jednotlivé skupiny recipientů, a to s „přihlédnutím ke konkrétním sociálním, situačním, psychickým a kognitivním předpokladům, které se používají jako faktory vysvětlování“ (Nünning 2006: 663). Tato práce tak představuje pokus o diachronní řez v klimatu třicátých let 20. století a dílčí sondu do problematiky českého literárně-vědného diskursu. Ráda bych se tak pokusila o vytvoření „srovnávací recepce“, jejíž náplní je objasňovat jedny texty pomocí druhých a jejímž úkolem není napsat monografii o jednom autorovi nebo o jedné škole, ale pracovat „napříč“.

Těžiště této práce je umístěno především na reflexi surrealismu v textech Jana Mukařovského z třicátých až čtyřicátých let, neboť Jakobson se se členy Surrealistické skupiny stýkal především osobně. Mukařovský se s nimi sice také osobně znal, ale věnoval jim na rozdíl od Jakobsona daleko větší prostor ve svých recenzích i teoretických studiích (viz níže).

Zrcadlení dobové reality zkoumá tato diplomová práce především na základě recepce několika paradigmatických témat, mezi něž patří skutečnost, předmětnost a předmět, krize objektu a fragment, sen, snovost,<sup>8</sup> podvědomí, dotknu se zde také dílčích témat jako např. ambivalence, opozice „živé“ – „neživé“, antropologie apod. Hlavní cíl práce spočívá ve snaze vysvětlit na základě vymezených paradigmatických témat, že ke změně recepce uměleckého díla nepřispívá tolik věda sama, jako spíše dějinný kontext, atmosféra doby obklopující empirickou realitu a posuny v myšlenkovém diskursu charakterizující kulturní epochu, tj. posuny „ve způsobu myšlení“ uskutečňující

---

odlišnosti mezi modernistickou a konzervativní literaturou, ale v popředí stojí jeho snaha o celkové uchopení a charakteristiku tohoto období.

<sup>8</sup> Jak již předznamenává název této diplomové práce *Sen a skutečnost v textech autorů Pražského lingvistického kroužku a Surrealistické skupiny*.

se díky metaforickému začleňování struktur a pojmů z jiných disciplín, z jiných oblastí umění či politiky (Sériot 2002: 33–34).

Oblast zkoumání jsem si omezila na literárně-vědné texty Jana Mukařovského a Romana Jakobsona z třicátých a čtyřicátých let, které se věnují recepci moderního umění, především pak surrealismu a Surrealistické skupiny, popř. se dotýkají vymezených paradigmatických témat. Texty Jana Mukařovského jsem si ohraničila rokem 1948,<sup>9</sup> studie Romana Jakobsona zase rokem jeho odchodu z Československa. Surrealistickou skupinu reprezentuje řada textů nejen sekundárních, ale také primárních, stejně jako umělecké objekty (malby, kresby, koláže, fotografie, plastiky apod.), neboť řada jejich názorů je prezentována celým repertoárem jejich tvorby. Jsem si vědoma toho, že už volba pramenů sama o sobě způsobuje jistou interpretaci.<sup>10</sup> Stejně tak si uvědomuji i to, že celek nemohu nikdy postihnout, ani poznat. Snažím se převyprávět útržky obrovského a propojeného celku ze svého hlediska. Výsledkem jednotlivých kapitol diplomové práce tak pochopitelně nemůže a ani nemá být komplexní zhodnocení estetiky českých surrealistů a strukturalistů, ale právě pokus konceptualizovat způsob ztvárnění vztahu k soudobé skutečnosti, k žité realitě, a to na základě co možná nejkomplexnějšího rozboru vybraných textů, v nichž se jednotlivá paradigmatická témata uplatňují nejvýrazněji. Proto také ke každé kapitole přistupuji individuálně v závislosti na jejím obsahu.

V úvodní kapitole diplomové práce se věnuji vzájemné spolupráci a osobním vztahům mezi členy Pražského lingvistického kroužku a Surrealistické skupiny. Kapitola druhá zasazuje zkoumanou problematiku do historického kontextu a představuje atmosféru radikalizující se duchovní a celospolečenské krize třicátých let, která měla zásadní vliv na změny v uměleckých i teoretických koncepcích i v obecném uvažování o světě. Hlavní osu diplomové práce tvoří následující kapitola zabývající se paradigmatickými tématy koncepčně usouvztažňující členy českého strukturalismu se surrealistickými umělci a

---

<sup>9</sup> Mezník vytvořený rokem 1948 je logický, neboť po roce 1948 „pod stalinistickým tlakem Mukařovský odvolal své strukturalisticko-sémiotické poznatky z předválečného období“ (Nünning 2006: 531).

<sup>10</sup> Provádím zde vlastně „interpretaci interpretací, podmíněnou nejen faktory objektivními, ale povýtce subjektivní povahy“ (Čornej 18: 2008).

teoretiky. Pro tuto práci jsem si vytyčila čtyři základní paradigmatická témata: skutečnost, předmětnost, torzovitost, sen a podvědomí. Jednotlivá paradigmatická témata podrobněji zkoumám v samostatných podkapitolách. Poslední kapitola se vymyká základní koncepci srovnávání strukturalismu a surrealismu, neboť se v ní zabývám komparací surrealismu a manýrismu na pozadí dějinného kontextu, tj. hledám souvislosti mezi atmosférou třicátých let a obdobím po třicetileté válce.

## 2. Surrealistická skupina v ČSR a Pražský lingvistický kroužek

Úzká spolupráce mezi Pražským lingvistickým kroužkem, zejména Romanem Jakobsonem a Janem Mukařovským, a avantgardou reprezentovanou ve třicátých letech především Surrealistickou skupinou představuje specifický rys českého surrealismu (Šmejkal 1989: 383). Které koincidence zde vedly ke spojení svěbytného vědeckého a uměleckého prostředí?

Počátek pozitivně laděné reciproční orientace surrealistů a strukturalistů spatřuji nejen ve vzájemné osobní komunikaci a profesním zájmu (viz níže), ale také v krizi, která postihla na přelomu dvacátých a třicátých let devětsilskou generaci;<sup>11</sup> po bouřlivých generačních diskuzích se totiž ocitla na rozpacích a bez hlubší teoretické orientace (Chvatík 1970: 12). Umělci i teoretici hroutícího se Devětsilu hledali jak nové koncepce umělecké, tak i teoretické. Nově se rodící teoretické osobnosti Pražského lingvistického kroužku a jejich strukturalistické koncepce strhnuly tudíž jejich pozornost.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> „[V]lastní předpoklady pro recepci a rozvíjení surrealismu byly obsaženy především v bezprostředně předchozí vývojové etapě českého umění, reprezentované avantgardní skupinou Devětsil, která byla plně zaměřena k přítomnosti a s touto legendární tradicí měla jen pramálo společného.“ (Šmejkal 1989: 378)

<sup>12</sup> Nezval např. poznamenává ve svých pamětech: „Snad se bude někomu zdát, že naše přátelství s linguisty, kteří navazovali na tak zvanou ruskou formalistickou školu, je nedorozuměním, neboť nám šlo daleko spíše o rozbití forem než o jejich rekonstrukci. Na první pohled se může zdát, že naše úsilí, které čím dále tím víc, ať jsme to věděli či nevěděli, zužitkovalo tak zvaný psychický automatismus, nemůže mít nic společného s úsilím, které uplatnil Jan Mukařovský v svém rozboru Máchova Máje, v rozboru na písmena. Knížku Mukařovského mně odevzdal dr. Škeřík, který léčil chrup tohoto, jak se zdálo, podivína. A přece z rozboru Mukařovského vyplynulo nad slunce jasněji, že přitažlivost hlásek, kterou dosahoval Mácha svou hlubokou eufonií, nebyla a nemohla být důsledkem nějaké konstruktivní snahy, nýbrž spontánního hledání libozvučných složek řeči. Takový rozbor říkal mi stokrát víc o podstatě poesie velikého básníka než pochybné rozborů spiritualistů, kteří se rádi na Máchu lepili pro „to, co se nic nazývá“. Takový „formalistický“ rozbor, jak se tomu hloupě říkalo, byl daleko bližším pokusem o rozbor materialistický než rozborů literátské.“ (Nezval 1961: 221)

Literárněvědně a esteticky zaměřeni lingvisté kolem Pražského lingvistického kroužku, Jan Mukařovský a Roman Jakobson, aplikovali ve svých pracích (viz níže) nové metodické poznatky lingvistiky i na oblast současného moderního umění, „nahlíželi surrealistickou tvorbu ze svých strukturalistických hledisek a poskytovali tak i její interpretaci zcela odlišný klíč, než bylo dosud, zvláště ve Francii, obvyklé“ (Šmejkal 1989: 383). Svou interpretaci uměleckého díla vystavovali „proti spekulativním psychoanalytickým výkladům a exaltovaným básnickým parafrázím“ (ibid.) na přísné vědecké metodě sémiotické analýzy, čímž si získali, zejména ve třicátých letech, respekt a slávu nejen na platformě odborné vědecké veřejnosti,<sup>13</sup> ale právě i oblibu mezi soudobými umělci.

Pražské strukturalisty i surrealisty sjednocuje nejen genius loci – identické místo, konkomitantní doba vzniku<sup>14</sup> či vlastní konstituující texty,<sup>15</sup> ale i veřejná sebeprezentace členů Pražského lingvistického kroužku. Jeho členové si sice uchovávali pluralitu názorů (ESČ 2002: 338), ale navenek se jevíli jako uskupení vědců s jasnými stanovisky, totožnou badatelskou oblastí, ustanovujícím programem, společnou teoretickou platformou a periodickým setkáváním, tj. podobně jako umělecká skupina s jasně vytyčeným estetickým programem, toliko netypická v prozatímní vědecké obci.<sup>16</sup> Už jen tato

---

<sup>13</sup> „In den dreissiger Jahren verhalfen seine /Mukařovskýs, pozn. I. T./ und Jakobsons Analysen der poetistischen und surrealistischen Lyrik zu ersten [...] wissenschaftlichen Ehren [...]“. (Illing 2001: 141)

<sup>14</sup> Pražský lingvistický kroužek se zakládá roku 1926 (viz výše). Surrealistické náznaky se u avantgardních tvůrců vyskytují již ke konci dvacátých let – např. výstava Šimových prací v Aventinské mansardě proběhla roku 1928 v Praze (Bydžovská – Srp 1996c: 15), články reflektující surrealismus ve světě (ibid.) nebo první náznaky v jejich tvorbě se u nich objevují již na konci dvacátých let: „Nejranější známky surrealistické orientace nalézáme ve Štyrského ilustracích k Lautréamontovi z roku 1928 [...]“. (Šmejkal 1989: 379)

<sup>15</sup> Pražský lingvistický kroužek vydává v roce 1932 sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura*, v tomtéž roce se koná v Mánesu první surrealistická výstava v Československu ještě pod zavádějícím názvem *Poezie* (1932), Surrealistická skupina vydává *Manifest surrealismu* v roce 1934.

<sup>16</sup> „Der CLP /Pražský lingvistický kroužek, pozn. I. T./ präsentierte sich bei der Teilnahme an wissenschaftlichen Kongressen nach aussen sichtbar als Gruppe, was in der wissenschaftlichen Welt damals viel seltener war als in der künstlerischen.“ (Illing 2001: 131)



koincidence upozorňuje na možné styčné body mezi jednotlivými koncepcemi, ovšem daleko podstatnější jsou privátní konexe.<sup>17</sup>

### 2.1.1. Roman Jakobson

Roman Jakobson byl zpočátku jediný z Pražského lingvistického kroužku v užším kontaktu, až v přátelských vztazích s českou avantgardou.<sup>18</sup> Brzy po svém příjezdu do Prahy<sup>19</sup> se poznal s poetisty Uměleckého svazu Devětsil – kromě Jaroslava Seiferta a S. K. Neumanna se setkal i s Josefem Šímou,<sup>20</sup> Vítězslavem Nezvalem a Karlem Teigem.<sup>21</sup> Od roku 1923 se začal podílet na devětsilských aktivitách, např. psal do časopisů Devětsilu.<sup>22</sup> Svou činností a

---

<sup>17</sup> Pražský lingvistický kroužek fungoval nejen díky odborné blízkosti jednotlivých členů, ale také na základě přátelských osobních vztahů. Vachek dodává, že privátními „schůzkami [...] se utužovalo přátelské pouto, které bylo koneckonců jedním z hlavních ručitelů zdárných výsledků kolektivně konané práce.“ (Vachek 1999: 52) Jednotliví členové se setkávali i mimo oficiální přednášky a diskuze v Pražském lingvistickém kroužku, např. „ve vinárnách po skončení přednášky v Kroužku“ (ibid.).

<sup>18</sup> Svou roli zde patrně hraje i to, že ruští formalisté, resp. OPOJAZ, byli v přímém kontaktu s ruskými avantgardními umělci, především s futuristy: „/Roman Jakobson, pozn. I. T./ byl kamarádem Vladimíra Majakovského, Pasternaka, ruských futuristů a jeho zkušenosti nás /členy Devětsilu, pozn. I. T./ zajímali (sic!)“ (Nezval 1961: 191).

<sup>19</sup> Jakobson byl v Praze od léta roku 1920 do jara roku 1939.

<sup>20</sup> „Josef Šíma se přátelil s Romanem Jakobsonem [...] od své první samostatné pražské výstavy roku 1925.“ (Bydžovská – Šrp 1994: 96)

<sup>21</sup> „Zur Zeit der Gründung des CLP /Pražský lingvistický kroužek, pozn. I. T./ stand offengbar nur Roman Jakobson (1896– 1982) in engerem Kontakt mit den Poetisten. Schon bald nach seiner Ankunft in Prag 1921 als Dolmetscher beim Roten Kreuz [...] hatte er Jaroslav Seifert kennengelernt, wenig später Nezval und Teige; auch mit Neumann war er anfangs befreundet, in dessen Zeitschrift er seinen ersten tschechischen Artikel veröffentlichte.“ (Illing 2001: 128) O kladných přátelských vztazích se vyjadřuje také Šmejkal (1989).

<sup>22</sup> Jedná se např. o článek/manifest v časopise *Pásmo* z roku 1925 „Konec básnického umprumactví a živnostnictví“ (Jakobson 1925), kde poprvé Jakobson veřejně vyjadřuje své stanovisko k Devětsilu: „Odvážní novátoři české poezie, básníci Devětsilu, vyšli na cestu cílevědomého propracování básnického slova, propracování nezatemněného žádnými jinorodými momenty. Před nimi stojí úkol překonati zkornatělou tradici, opustiti ji a kráčet svou cestou, je-li tradice sypká a scvrklá, prudce se odraziti, jestliže zkameněla v kánon.“ (ibid.: 2)

postavením v Devětsilu měl i významný vliv na jejich zájmy<sup>23</sup> a teoretické koncepty.<sup>24</sup> Jako jediný z Pražského lingvistického kroužku se objevil na seznamu členů Devětsilu (Illing 2001: 128).<sup>25</sup> Svou roli zde sehrál jistě i fakt, že Roman Jakobson udržoval styky s ruskou avantgardou již ve své domovině a apeloval na vzájemný vztah vědy a umění.<sup>26</sup>

Vítězslav Nezval vypráví ve svých pamětech o prvním setkání s Romanem Jakobsonem: „Jednou po půlnoci v kavárně Technice [...] přistoupila ke mně podivná bytost s tělem jakoby gumově vypjatým a s očima rozběhnutýma do dvou protějších světových stran a dala mi najevo rozkolísanou češtinou, že by ji zajímal můj názor na časoměrnou stránku v mém a v českém verši. Tento noční zájemce o českou prosodii nebyl nikdo jiný než ruský profesor Roman Jakobson.“ (Nezval 1961: 189) Nezval dodává: „V Romanu Jakobsonovi jsem našel pak nadlouho přítele, s kterým jsme si ve věcech poesie dobře rozuměli.“ (Nezval 1961: 191) Později se zájmem Roman Jakobson pozoroval rodící se Surrealistickou skupinu, podnětně upozorňoval její členy v souvislosti s jejich prací na překladu Bretonových *Spojitéch nádob* „na snové materiály ve starší české literatuře“ (Šmejkal 1989: 383), debatoval s nimi a zval je na privátní akce

---

Tento Jakobsonův článek/manifest vedl k roztržce s Devětsilem (Fabiánová 2005: 78) týkající se „významu tradičních literárních či uměleckých forem“ (ibid.: 85). Po diskuzích na toto téma v uměleckém svazu a na stránkách *Kmene* se Devětsil jednoznačně přihlásil k Jakobsonovi, který inklinoval k tradicionalismu a doporučoval avantgardním básníkům navázat na lyriku českého středověku (ibid.).

<sup>23</sup> „Jakobson schrieb gelegentlich für Devětsil-Zeitschriften und hatte auf mehrere Weisen direkten Einfluss auf die Interessen der Poetisten.“ (Illing 2001: 129)

<sup>24</sup> Např. Karel Teige zmiňuje Romana Jakobsona a jeho lingvistické a literárně-vědné poznatky ve své studii „Slova, slova, slova“ (Teige 1972 [1927]).

<sup>25</sup> Podrobně se vztahu mezi českou avantgardou a Pražským lingvistickým kroužkem věnuje práce Jindřicha Tomana (Toman 1995).

<sup>26</sup> „Dost už neorganisované básnické práce, básnického živnostnictví. Věda o poetické formě musí kráčet ruku v ruce s básnictvím. Dost žrečovského tajnůstkářství, delfických věsteb. Cesty básníka mají být uvědomělé, a jeho intuice pouze získá, opře-li se o železobetonový základ vědecké analýzy. Naopak kontakt s novým uměním oplodňuje vědu: je nenormální stav vzniknuvší v XIX. století, že věda přistupuje k literárnímu proudu, až když se změní v archeologickou zkamenělinu. V Rusku nová literatura a mladá věda o literatuře (skupina OPOJAZ) jdou namnoze bok po boku.“ (Jakobson 1925: 2)

k sobě domů.<sup>27</sup> Také se účastnil surrealistické činnosti, např. zahajoval výstavu Štyrského a Toyen v Galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně v dubnu 1938 (Bydžovská – Srp 1996b: 93). Dalo by se říci, že surrealisty dokonce o dva roky předešel v demystifikaci Máchova díla, neboť ve své stati „Co je poezie?“ (Jakobson 1995a [1934]) vyzvedl básnickou hodnotu Máchova šifrovaného erotického deníku, který byl do té doby veřejnosti přísně utajován (Šmejkal 1989: 383–384). Zde říká: „Máchův deník, svrchovaně poučný dokument, který je bohužel dosud vydáván se značnými mezerami, [...] aby snívá mládež obdivující se Myslbekově soše na Petříně nezažila zklamání.“ (Jakobson 1995a [1934]: 25) Mezi Romanem Jakobsonem a členy Devětsilu, později členy Surrealistické skupiny, se vytvořilo zvláštní „přátelské sepětí“ založené nejen na „intelektuální blízkosti“ (Fabiánová 2001: 87).

Roman Jakobson se primárně ve svém bádání nezabývá recepcí surrealistických textů či uměleckých děl surrealistů, ale naráží ve svých podnětných studiích „Co je poezie?“ (Jakobson 1995a [1934])<sup>28</sup> a „Socha v symbolice Puškinově“ (Jakobson 1995b [1937])<sup>29</sup> na problematiku, která se ve své specifické formě odrážela i v surrealistické tvorbě (viz níže). Zmiňuje také jednotlivé osobnosti českého surrealismu např., když vyzdvihuje Nezvalovu sbírku *Skleněný havelok* (1932): „Jsem přesvědčen, že rok 1932 vejde jednou do dějin české kultury jako rok Nezvalova *Skleněného haveloku*, tak jako r. 1836 je pro českou kulturu rokem Máchova Máje.“ (Jakobson 1995a [1934]: 32)

### 2.1.2. Jan Mukařovský

Mukařovský se s poetisty poznal zřejmě po vydání své máchovské studie *Máchův Máj* (Mukařovský 1948a [1928]), pokud můžeme důvěřovat Nezvalovým vzpomínkám, jak dodává Illing,<sup>30</sup> tj. kolem roku 1929. S budoucími

---

<sup>27</sup> Např. průběh jedné soukromé večere u Jakobsonů popisuje Nezval ve svých pamětech (Nezval 1961: 191).

<sup>28</sup> Přednáška „Co je poezie?“ byla proslovena ve spolku výtvarných umělců Mánes a vzápětí publikována v časopisu Mánesa *Volné směry* 30, 1933–34, s. 229–239.

<sup>29</sup> Prvně vyšla studie „Socha v symbolice Puškinově“ ve *Slově a slovesnosti* v roce 1937, s. 2–24.

<sup>30</sup> „Mukařovský lernte die Poetisten, wenn die Erinnerungen Nezval zutreffen, erst nach der Veröffentlichung seines Mácha-Buch, also etwa 1929, kennen.“ (Illing 2001: 138)

českými surrealisty navázal velmi blízké vztahy, o čemž svědčí nejen Nezvalova zmínka ve vlastních pamětech,<sup>31</sup> ale i řada jak veřejných, tak privátních setkání, množství dedikací ve vlastní tvorbě surrealistů (viz níže) a upřímný teoretický zájem Mukařovského, který se projevil v řadě jeho studií (viz níže). Jejich vzájemná spolupráce byla velice inspirativní, neboť Mukařovský „poskytl avantgardnímu umění nové interpretační nástroje a na druhé straně živý styk se současnou tvorbou ovlivnil utváření jeho strukturalistické teorie“ (Šmejkal 1989: 384).<sup>32</sup>

Jan Mukařovský se intenzivně zajímal o díla českých surrealistů.<sup>33</sup> Všeestranně zkoumal jejich poetiku v jednotlivých studiích a všímal si jejich nové tvorby, např. ve studii z roku 1934 „Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce se věnuje Nezvalově sbírce“ (Mukařovský 1934). Mukařovský se např. osobně účastnil řady manifestací již založené Surrealistické skupiny nebo se s jejími členy scházel na oficiálních levicově orientovaných setkáních. Např. s Nezvalem a také Horou se Mukařovský potkal v roce 1936 na máchovských oslavách pořádané levicově orientovaným Ústředním svazem československého studentstva (Havránek 1991: 25).<sup>34</sup> V máchovském roce přispěl do sborníku vydaného Surrealistickou skupinou *Ani labuť ani Lůna* (Mukařovský 1995 [1936]), který byl „protestem proti oficiálním oslavám výročí *Máje*“ (Nezval

---

<sup>31</sup> „Když jsme poznali osobně Jana Mukařovského, dělal dojem plachého profesora, avšak za dubovými stoly pražských vináren po našem boku stal se z něho jeden z nás. Bylo rozkošné, když vypil z roztržitosti víc, než měl v úmyslu, ale bohéma mu rozhodně víc prospěla, než uškodila.“ (Nezval 1961: 221)

<sup>32</sup> Mukařovského strukturalistická teorie směřovala v souladu s vývojem českého umění od poetismu k surrealismu „od autonomního ke komunikativnímu estetickému znaku, ke zdůraznění významové složky uměleckého díla“ (Šmejkal 1989: 384).

<sup>33</sup> Zájem o avantgardní aktivity projevoval Mukařovský již ve dvacátých letech v době poetismu a Devětsilu, přátelil se např. s Vančurou. Mukařovský podroboval Vančurův styl strukturálním rozborům. Vančura zase později přispíval do *Slova a slovesnosti* (např. V. Vančura: „K diskusi o řeči ve filmu“. *SaS*, roč. 1, 1935, s. 40–42 nebo V. Vančura: „[Možnost pronášet soudy...]“. *SaS*, roč. 2, 1936, s. 76–77).

<sup>34</sup> Jedná se o Máchovy oslavy v Bělé pod Bezdězem a na Bezdězu, které se konaly ve dnech 16. až 18. května 1936. Po tři dny zde „probíhaly recitace i vědecké přednášky, koncerty i debaty“ (Havránek 1991: 25)

1995a [1936]: 7). Jan Mukařovský se věnoval i surrealistickému malířství,<sup>35</sup> dokonce zahajoval dvě surrealistické výstavy – první výstavu Štyrského a Toyen v Topičově salonu v Praze (28. ledna – 2. února 1938) ještě s Vítězslavem Nezvalem, druhou výstavu Toyen v roce 1945 v Topičově salonu (22. listopadu – 30. prosince)<sup>36</sup> už sám. Do katalogu posmrtné výstavy věnované surrealistické tvorbě Jindřicha Štyrského v Mánesu (4. – 25. dubna 1946) napsal text „Jindřich Štyrský“ (Mukařovský 1966d [1946]).

Na akademické půdě udržoval Mukařovský nejužší kontakty s Karlem Teigem především v posledních letech války až do roku 1948, kdy Teigemu dokonce po vypracovaném znaleckém posudku k jeho předložené disertační práci navrhl profesuru na Karlově univerzitě.<sup>37,38</sup>

Přes všechny své blízké kontakty se členy Surrealistické skupiny však musím připomenout, že Jan Mukařovský nikdy nebyl „programovým mluvčím té či oné avantgardní skupiny“ (Chvatík 1970: 13), tzn., že se neúčastnil svými texty v jejich časopisech ani nevystupoval kriticky ve jménu té či oné umělecké koncepce. Ve svých studiích věnovaných oblasti moderního umění si vždy udržoval odstup.

Mukařovský se surrealismem zabývá ve svých studiích z třicátých a čtyřicátých let, nejnápadněji potom v textech přímo vztaženým k jednotlivým osobnostem českých surrealistů – „Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce“ (Mukařovský 1934), „Sémantický rozbor básnického díla: *Nezvalův Absolutní hrobař*“ (Mukařovský 2007c [1938]), „K noetice a poetice surrealismu

---

<sup>35</sup> Mukařovského vřelý zájem o surrealistickou malbu dokazuje studie o Josefu Šímovi (Mukařovský 1971), který nebyl příslušníkem české Surrealistické skupiny, ale žil v Paříži a stal se zakládajícím členem pařížské surrealistické skupiny Le Grand Jeu.

<sup>36</sup> Toyen zde uveřejnila své oleje a kresby z let 1939–1945 (Bydžovská – Srp 1996d: 301).

<sup>37</sup> „In den letzten Kriegsjahren und der Zeit bis 1948 waren die Kontakte zwischen Mukařovský und Teige am engsten; wie oben schon erwähnt, schlug Mukařovský noch im Spätsommer 1948 Teige für eine Professur an der Karlsuniversität vor.“ (Illing 2001: 143).

<sup>38</sup> Kromě disertační práce Karla Teigeho posuzoval Mukařovský i práci dalšího člena ze Surrealistické skupiny Bohuslava Brouka: „Zvláštní skupinu tvořily práce, které posuzoval v prvním poválečném studijním roce, práce lidí mnohdy již starších, s výrazným tvůrčím profilem: Taťána Kubátová, Antonín Sychra, Bohuslav Brouk, Jiřina Veselá, Karel Teige, Jiří Veltruský.“ (Havránek 1991: 28)

v malířství“ (Mukařovský 1966b [1938]),<sup>39</sup> „Toyen za války“ (Mukařovský 1966c [1946]), „Jindřich Štyrský“ (Mukařovský 1966d [1946]). Mnohé přímé i nepřímé odkazy nalezneme i v dalších jeho textech pojednávajících o obecné teoretické problematice avantgardní tvorby nebo jiných surrealistických umělcích, např. ve studiích „Dialektické rozpory v moderním umění“ (Mukařovský 1966a [1935]), „Situace moderního umění“ (Mukařovský 1966g [1938]), „Josef Šíma“ (Mukařovský 1971 [1936]).

### 2.1.3. Surrealistická skupina

Členové Surrealistické skupiny si vytvořili kladný vztah k Pražskému lingvistickému kroužku, zejména k Romanu Jakobsonovi a Janu Mukařovskému. Málokdy přivítali umělci tak spontánně určitou, ryze odbornou a značně speciální estetickou teorii (Chvatík 1970: 13). Setkání Pražského lingvistického kroužku sami navštěvovali<sup>40</sup> a s jeho jednotlivými členy diskutovali.<sup>41</sup> V odborném lingvistickém časopise *Slovu a slovesnosti*, tribuně Pražského lingvistického kroužku, publikovali někteří ze členů své příspěvky, např. Nezval, E. F. Burian, zvláště Jindřich Honzl (Chvatík 1970: 12).<sup>42</sup>

Generace Devětsilu pozitivně reflektovala teoretické práce členů Pražského lingvistického kroužku, např. text Vítězslava Nezvala v článku „S lingvisty proti brusičům“ (Nezval 1974a [1932])<sup>43</sup> hlásá: „Teprve cyklus přednášek Pražského lingvistického kroužku a jejich knižní vydání *Spisovná čeština a jazyková kultura* odhalilo spisovatelům a široké veřejnosti podstatu

---

<sup>39</sup> Přednáška byla pronesená při zahájení výstavy J. Štyrského a Toyen v Bratislavě a vyšla nejprve ve sborníku *Ano a nie* (Bydžovská – Srp 1996b: 93).

<sup>40</sup> O návštěvách českých surrealistů na setkáních Pražského lingvistického kroužku, ale i dalších avantgardních umělců, se ve své práci zmiňuje např. Frank Illing (2001): „Auch Nezval, Teige und Vančura nahmen oft an diesen Vesammlungen teil.“ (Illing 2001: 127)

<sup>41</sup> Například Vítězslav Nezval si zapsal do svého diáře k 23. března 1934, že diskutoval s Romanem Jakobsonem. (Bydžovská – Srp 1996b: 78)

<sup>42</sup> Např. E. F. Burian: „Mácha nám objevuje jeviště“. *SaS*, roč. 2, 1936, s. 65–68.

E. F. Burian: „Příspěvek k problému jevištní mluvy“. *SaS*, roč. 5, 1939, s. 145–150.

V. Nezval: „Mateřská řeč jako nástroj básníkův“. *SaS*, roč. 4, 1938, s. 28–41.

V. Nezval: „Máchův kat“. *SaS*, roč. 2, 1936, s. 73–76.

J. Honzl: „Herecká postava“. *SaS*, roč. 5, 1939, s. 145–150.

<sup>43</sup> Poprvé otištěno: *Žijeme* 1932, 2, č. 8, 15. 12. 1932, str. 233–234.

bludu *Naší řeči*, bludu, který dovedl až k monstrózní podobně dr. Haller, o němž napsal prof. Weingart, že byl postaven omylem v čelo *Naší řeči*.“ (ibid.: 437)<sup>44</sup>

Někteří členové Surrealistické skupiny dokonce vystupují na akademické půdě s odbornými přednáškami. V zimě roku 1938 měl Jindřich Štyrský přednášku v estetickém semináři Jana Mukařovského na Karlově univerzitě (Šmejkal 1989: 384), z které se dochovaly Štyrského poznámky (Štyrský 1996a [1938]). Nebo 1. července roku 1940 vystoupil v Pražském lingvistickém kroužku Jindřich Honzl s příspěvkem „Jevištní dílo jako soubor znaků“ (Vachek 1999: 108),<sup>45</sup> jehož pojetí „bylo silně ovlivněno lingvistickými teoriemi“ (Chvatík 1970: 12–13).

Jana Mukařovského a Romana Jakobsona oceňovali členové Surrealistické skupiny nezvyklým způsobem i ve své umělecké tvorbě, když jim dedikovali některé své básně. Nezval např. napsal báseň „Roman Jakobson“, která se objevila v jeho sbírce *Skleněný havelok* (1932). Z básně vyplývá přátelský vztah mezi Nezvalem a Jakobsonem: „Ty ze všech nejvíc Romane/ odpovídáš mým skrytým pákám [...]“ (Chvatík – Pešat 1967: 336). Obdobně pozitivně reflektuje svůj vztah k Jakobsonovi v básni „Dopis Romanu Jakobsonovi“ ze sbírky *Zpáteční lístek* (1933): „Romane díky za všechno!“ (Nezval 1988a [1933]: 226) Stejně tak se Nezval hlásí k Mukařovskému ve své básni „Dopis Mukařovskému“ z téže sbírky, v níž poukazuje na blízký vztah české avantgardy k literárně-vědnému zkoumání pražských strukturalistů: „Náš krok jde ruku v ruce s vědci“ (ibid.: 351), nebo jinde: „Příteli přijď dnes po práci/ A vylož básníkům a včelám/ Co je to med a jak to dělám“ (ibid.: 352). Další Nezvalova sbírka *Praha s prsty deště* (1936) je opatřena četnými dedikacemi „básníkovým přátelům, známým osobnostem českého umění a kultury“ (Vojvodík 1996: 178), nejen Nezvalovým surrealistickým přátelům jako Toyen, Jindřichu Štyrskému, Karlu Teigemu, Konstantinu Bieblovi či Jindřichu

---

<sup>44</sup> Tento vzájemný respekt a obdiv je oboustranný, např. ve sborníku Pražského lingvistického kroužku *Spisovná čeština a jazyková kultura* se Mukařovský zastává Nezvalova básnického jazyka a jeho češtiny proti ostré kritice Hallerově v *Naší řeči* (Mukařovský 1932: 150–156).

<sup>45</sup> Další svou přednášku v Kroužku přednesl Jindřich Honzl 26. ledna 1944 pod názvem „Mimický znak a mimický přízrak“ (Vachek 1999: 110).

Honzlovi, ale mimo jiné právě také Romanu Jakobsonovi a Janu Mukařovskému.<sup>46</sup> Jindřich Heisler, mladý básník a vynalézavý experimentátor, se začlenil do Surrealistické skupiny až v roce 1938 po odchodu Vítězslava Nezvala, i on věnoval báseň v próze „S důvěrou“ Janu Mukařovskému (Heisler 1999 [1940–1941]: 73).

---

<sup>46</sup> Toyen je věnována báseň „Fantom“ (Nezval 1936: 63), Jindřichu Štyrskému „Židovský hřbitov“ (Nezval

1936: 43), Jindřichu Honzlovi „Procházky“ (Nezval 1936: 72), Konstatntinu Bieblovi „Cizí tváře“ (Nezval 1936: 78), Karlu Teigemu „Pražské loubí“ (Nezval 1936: 80), Janu Mukařovskému „Platněřská ulice“ (Nezval 1936: 161), Romanu Jakobsonovi „Poříč“ (Nezval 1936: 51).



### 3. Hledání *jiné* modernity: situace ve třicátých letech

Pro pochopení nejen vztahů, ale celé tvorby jak českých strukturalistů, tak českých surrealistů, jsou ve třicátých letech 20. století neméně podstatné než vztahy osobní a teoretické, i vztahy na poli kulturním, politickém a ekonomickém. Výchozí bod celého mého uvažování představuje atmosféra radikalizující se duchovní krize postihující meziválečnou společnost. Z celospolečenské tísně se totiž rodí nový umělecký, vědecký a obecně duchovědný přístup ke skutečnosti, soudobé realitě, koncepcce společnosti a umění i k člověku jako takovému.<sup>47</sup> Vnější politické a ekonomické vlivy vytváří chaotický prostor světa a uvádí subjekt v existenční nejistotu, který však neustále touží skutečnost reflektovat. Skutečnost ale jeho uchopení uniká a subjekt pociťuje stále silnější ohrožení základních životních jistot.<sup>48</sup> Platná společenská koncepce neexistuje, člověk je vyrván z kořenů a ponechán v pustině společenského chaosu. Meziválečné období se tak stává hledáním „nových řešení, nových forem utváření společnosti“ (Sériot 2002: 12).

Na základě nejpodstatnějších událostí proto v krátkosti představím Československo a jeho společnost jednak z hlediska proměny pojetí světa v novém demokratickém státu po první světové válce a jednak nastíním dramatický historický vývoj, neboť ten má největší vliv na celou tehdejší společnost a její uvažování o světě. Zejména nastupující totalitní režimy – nacionální socialismus v Německu, fašismus v Itálii a proletariát ve stalinském Rusku – vyžadovaly bezprostřední konfrontaci a soudobou reflexi v rámci celé společnosti. Své stanovisko museli vůči stále se rozrůstajícím diktátorským ideologiím zaujmout i umělci, vědci i teoretici, včetně členů Surrealistické skupiny a Pražského lingvistického kroužku (viz níže).

---

<sup>47</sup> Viz např. Teige 2004 [1930].

<sup>48</sup> Podobně líčí moderního člověka i Kabátová (2006): „Díváme se tu na moderního člověka v jeho nejistotě a pochybnostech o světě, v němž žije, a o svém zakotvení v něm. Tuto perspektivu vnucuje člověku sama skutečnost, která se zproblematizovala natolik, že moderní subjekt se jí (a v ní) cítí ohrožen.“ (Kabátová 2006: 16)

### 3.1. Proměny obrazu světa

Na jednu stranu přinesla první světová válka svobodu demokratického prostředí nově vybudovaného Československého státu a s tím související možnost zcela svobodné umělecké tvorby. Důležitost této změny odráží fakt, že scéna české literatury před samostatným Československem nahrazovala nedostatečně rozvinutý národní život. Uvolněné demokratické prostředí první republiky navíc umožnilo rozvoj nejen svobodné tvorby, ale také recepce umění jako takového. Osamostatnění, stabilnější prostředí i vědomí národní identity přineslo na pole literárních bádání osvobození od národních témat. Literární vědci, kritici i celé generaci si mohli dovolit ve svobodném prostředí přistoupit k umělecké tvorbě individuálně: „Vznik samostatného československého státu literaturu zprostil národně nabádacího poslání. Umožnil v mnohem širší míře rozvinout svébytnou, estetickou funkci poezie, prózy i dramatu.“ (ČLOPKD 2004: 547)

Na druhou stranu se však tragický průběh první světové války s miliónovými ztrátami na lidských životech projevil v otřesu duchovních a kulturních hodnot celé meziválečné generace (DZKČ 1993: 148), jak to reflektuje v mnohých svých příspěvcích F. X. Šalda, např. zde: „Válka působila jako strašlivý shock nejen ve světě hmotném, nýbrž ještě více ve světě duchovém. Zanechala Evropě strašlivé, snad nenapravitelné dědictví filosofické: přesvědčení o nejistotě samých základů života. [...] Poškodila víc než ideje a přesvědčení: zasáhla tajemnou sněť namnoze sám životní nerv dnešního člověka, nakazila jej hlubokou nevírou v stálost a pevnost čehokoliv.“ (Šalda 1991a [1929–1930]: 49)<sup>49</sup> Zrodil se pocit nejistoty a strachu moderního člověka, který se však objevil už před první světovou válkou.<sup>50</sup>

Chaos v nově se ustanovujícím světě podpořily i nové vědecké objevy, jež postupně zrušily původní vůdčí model pozitivismu. Přišla „doba objevů a

---

<sup>49</sup> Podobně se vyjadřuje i Píša: „Jejich zraku a citu počíná se dotýkat bída světa, zpustošeného a rozervaného válkou, i tragika lidství zotročeného, zneuctěného a ubitého.“ (Píša 1971 [1932]: 20)

<sup>50</sup> „Válka světová měla podle Beneše ovšem následky velmi důsažné, ale dnešní nepokoj a dnešní bída mravně společenská jsou již původu předválečného; ona je jen zostřila. Mnoho jitrivých procesů, které byly latentní a chronické, vybouřila do akutnosti.“ (Šalda 1991d [1932–1933]: 160)

vynálezů prvořadého významu, od relativity po nevědomí, od pojmu modelu až po pojem struktury“ (Sériot 2002: 12). Pod vlivem teorie relativity, kvantové teorie, objevů nejmenších částic hmoty, nových pojetí času a prostoru a dalších objevů se proměňovalo dosavadní pojetí světa a přírodní skutečnosti v spleť obraz částic a dosud skrytých energií. „Konečný a uzavřený svět jednoznačných smyslových údajů s jeho bezpečnou vírou v absolutní, neměnnou podobu věcí, danou jejich smyslovým povrchem, byl otřesen ve své neproblematičnosti radikálním rozšířením zorného pole člověka ve směru makrokosmu a mikrokosmu.“ (Chvatík 1970: 29) Vědecký absolutismus byl zničen, nastoupilo období všeobecné relativizace – nic nebylo pevné ani stálé. Zrodilo se ideální vědecké prostředí pro akceptaci vlivu podvědomí a iracionálních lidských pochodů, které by daly lidské existenci ve vše obklopujícím, nestabilním, tekoucím prostoru a času smysl.<sup>51</sup>

Pod vlivem dynamických třídních srážek a po radikální přestavbě společenských vztahů se navíc uvedly v pohyb i společenské vztahy: „Statický obraz konstantního, tradicí a rodinnými svazky posvěceného uspořádání věcí byl proměněn v dynamický proces třídních srážek a radikální přestavby společenských vztahů.“ (ibid.) Všechny hodnotové hierarchie se tak uvedly do jednoho velkého víru, vše bylo v pohybu. Lidské individuum bylo tak „neustále formováno a drceno nadosobními vlivy, příkazy a požadavky“ (ibid.). „Na místo spontánního jednání daného tradicí nastupují křížovatky sociální, ideové a mravní volby.“ (ibid.)

Po počáteční euforii poklidné idylly ve svobodném středoevropském státě doprovázené výraznou hospodářskou konjunkturou do roku 1929<sup>52</sup> nachází individuum hledající pevný bod svého ukotvení v tomto překotném pohybu, v tomto tekoucím prostoru a času, jen chaos a začal se u něj rodit pocit existenciálního strachu podmiňovaný i společensko-politickým kontextem.

---

<sup>51</sup> „Revolučně demokratický racionalism je dnes ohrožován ze všech stran; dnešní moderní člověk propadá prý iracionálnosti, instinktům, podvědomí, mystice plemenné nebo třídní, churavému subjektivismu, někdy až titansky zabarvenému, mínění, že všechno se hýbe, že všecko se mění, že není nic trvalého, pevného, stálého, definitivního; relativism prý vítězí všude, každý absolutism prý zmizel.“ (Šalda 1991d [1932–1933]: 160– 1)

<sup>52</sup> Tuto idylu na začátku 20. let 20. století představuje v českém prostředí „hravý“ a „dovádívý“ směr poetismu.

### 3.2. Společensko-politický kontext třicátých let

Na sklonku dvacátých let dochází k destabilizaci nejen československé společnosti, ale celého západního světa ve spojitosti s problematickou ekonomikou a křehkou politickou situací. Svého vrcholu dosahuje v krizovém roce 1938.

Klima třicátých let v Československu se ve shodě se zbytkem západního světa vyvíjí ve znamení úpadku. Československo zasáhla světová hospodářská krize, která ve světě vypukla již na podzim roku 1929, se zpožděním – až v létě roku 1933, zato odeznívala déle než v ostatních zemích. Především dlouhodobě vzrůstala nezaměstnanost, „v březnu 1933 bylo úředně registrováno na 978 000 nezaměstnaných“ (DZKČ 1993: 181). Nejasná ekonomická situace se projevila nejen prudkými manifestacemi a stávkami, ale především vyostřením ideologických a třídních bojů mezi levicí a pravicí, v nichž narůstala síla extrémistických směrů.

Ekonomická krize vytvořila v celé Evropě ideální prostředí pro nástup radikálních politických systémů, totalitních a diktátorských režimů.<sup>53</sup> Československo se ve třicátých letech ocitlo v napjaté politické situaci. Adolf Hitler se stal 30. ledna 1933 říšským kancléřem. Rozmach německého fašismu v bezprostředním okolí představoval ohrožení samotné existence československého státu.<sup>54</sup>

Situace třicátých let se v Československu nesla ve stínu krize výroby, která přerostla „v krizi dosavadních duchovních hodnot“ (ČLOPKD 2004: 613) a dotkla se každé oblasti lidské činnosti – od politické a hospodářské situace až po krizi náboženství a rodiny, jak to líčí Václav Navrátil ve své studii „O krizi krizeologie“ v *Kvartu* z podzimu roku 1933:

„Každý, s kým dnes přijdete do styku, jest přesvědčen o existenci krize ve všech oborech lidské aktivity. Tento sociální konsensus se zdá opodstatňovat – podle všech logických pravidel

---

<sup>53</sup> Itálie se ocitla pod fašistickou taktovkou Benita Mussoliniho, Bulharsko ovládl fašistický král Boris III., fašista Mikuláš Horthy vedl Maďarsko, Joannis Mataxas Řecko, Antonio de Oliveira Portugalsko, v Jugoslávii a Rumunsku se k moci dostaly královské diktatury, Španělsko padlo do rukou Francisca Franka.

<sup>54</sup> „Po příchodu Hitlera k moci v Německu se ohrožení Československa zvyšovalo úměrně rostoucí agresivitou nacistické politiky a neúspěchy snah o vytvoření protiváhy systémem kolektivní bezpečnosti.“ (DZKČ 1993: 184)

– pravdivost soudu vypovídajícího, že svět prochází všeobecnou krizí. Co se tkne skutečností, jež jsou objektivně zjištěitelné, jsou obvykle uváděny jako příznaky krize tyto zjevy: nezaměstnanost, konkursy, insolvence, pokles národního důchodu – pro krizi hospodářskou. Pro krizi vědy: ztráta důvěry ve vědu, nedostatek uspokojujících odpovědí na poslední otázky lidstva, nebo z jiné stránky: nedostatek stálosti vědeckých systémů a z toho pocházející nejednotnost vědeckého světového názoru. Pro krizi náboženskou: nedostatek pochopení pro blažený život ve smyslu schématu božího slova, ztráta zájmu pro otázky náboženské pravdy. Nebo jiná diagnóza: dnešní doba náboženství zavrhuje, avšak nemůže vymýtit náboženskou dispozici, která se pak zvrhává v neurózu a citovou anarchii. Pro krizi umění: stagnace uměleckého tvoření na straně jedné a jednostranný neuzákoněný pokrok na straně druhé. Umění se odcizilo sociálnímu konsensu, nastupuje dissensus. Krize demokracie: řízení veřejných věcí nespočívá v rukou lidu, nýbrž pod rouškou demokracie vládne diktatura osob a zájmových skupin, vládnoucích začasté proti zájmům lidu. Slyšíme slova korupce, nesvoboda, protilidová politika aj. Krize rodiny: uvolnění svazků rodinného života, klesající populace.“ (Navrátil 2003a [1933]: 25–26)

Antonín Matěj Píša ve své stati „Válka a generace“ dokonce predikoval možnost nového válečného konfliktu, když psal o světě, jenž „se znovu ježí bodáky, připravenými na nové války anebo aspoň k tomu, aby se vetkly v prsa těch, kdož zoufale volají o práci a chléb“ (Píša 1971 [1932]: 24–25).

Následkem ztráty duchovních jistot se ve společnosti budil pocit nejistoty a ohrožení.<sup>55</sup> Byla to doba „extrémního napětí“, kde strach<sup>56</sup> se stal „intenzivní zkušeností hlubokého otřesu a rozvrácení do té doby důvěrně známého světa“ (Vojvodík 2006: 267–268).

Dramatická situace celospolečenské krize silně poznamenala literární a umělecký vývoj – nutila tvůrce, aby se „vyrovnali zejména se sociální realitou“ (Brabec 1995: 333). V diskuzích se „formulovaly různé koncepty řešení soudobé krize. Meziválečná éra se tak stala obdobím hledání „nových řešení, nových forem utváření společnosti“ (Sériot 2002: 12). Mnohé práce vycházely z rozborů duchovní problematiky, z výkladu moderní umělecké tvorby a snažily se postihnout a pojmenovat základní symptomy chaotické doby (Brabec 1995: 335). V umělecké oblasti se výrazně projevila snaha překonat vzájemné odcizení

---

<sup>55</sup> Tento strach byl podporován i agresí totalitních států, např. v roce 1935 Itálie zaútočila na Habeš, roku 1936 propukla občanská válka ve Španělsku a Němci obsadili demilitarizované Porýní.

<sup>56</sup> Výstižně vyjadřuje tento životní pocit Vítězslav Nezval názvem své hry *Strach* (Nezval 1930).

sféry umění a sféry společenské, hledaly se možnosti, jak obě oblasti vzájemně přiblížit. „Tento úkol byl pociťován jako neobyčejně aktuální zvláště v době bezprostředního ohrožení české kultury fašismem.“ (ibid.: 332)

Přes všechny obtíže náročného meziválečného období je však podstatné, že Československo zůstalo do posledních chvil své existence garantem demokratického politického systému a svobodného životního prostoru. Umělecký i vědecký svět se mohl otevřeně a svobodomyslně vyjadřovat ke své žité realitě.

### 3.3. Jakobson, Mukařovský a surrealisté „*proti proudu*“: rok 1938

Východisko společné estetické a ideové báze strukturalismu a surrealismu v předkládané práci představuje společensko-historický kontext, především pak události roku 1938, kdy se „uzavírá období integrálních avantgardních koncepcí a hnutí“ (Chvatík 1970: 13).

Ve vrcholných třicátých letech sílila v ČSR na jedné straně krajní pravice umocněná vzestupem agresivního fašismu v sousedním Německu. Tlak na Československo se enormně zvýšil v oblasti mezinárodní politiky, řešila se především otázka německé menšiny v ČSR v oblasti Sudet. Sudetoněmecká otázka ale představovala pouze „zástěrku“ pro vnitřní rozbití ČSR a následné úplné ovládnutí fašistickým Německem. Po mnichovském diktátu byla okleštěná, torzovitá, zmrzačená a svými spojenci opuštěná demokratická země připravena na úplnou likvidaci. 14. března 1939 se od ČSR odpojilo Slovensko a vyhlásilo samostatný slovenský stát. 15. března 1939 pak německá vojska obsadila ČSR a byl vyhlášen Protektorát Čechy a Morava.<sup>57</sup> Rozpínající se fašisté představovali pro avantgardu přímé ohrožení, neboť jejich postoj k modernímu umění byl velmi radikální, jak to dokazuje např. výstava pořádaná fašisty věnující se avantgardnímu umění nesoucí už hanlivý název „Zvrhlé umění“ (Die Entartete Kunst). Moderní umění zde bylo přirovnáno k umění šílenců a bláznů. Tato podobnost pak měla „odhalit zvrácené modernistické umění jako vnitřně židovské a bolševické“ (Umění po roce 1900 2007: 281). Výstava proběhla v roce 1937 souběžně s výstavou „Velké německé umění“, jež měla naopak vyzdvihnout

---

<sup>57</sup> Viz DZKČ 1993: 140– 200.

čistotu německého umění jako zcela jasně árijského a národně socialistického (ibid.).

Na druhé straně se vyhraňovala situace v levicové kultuře, především mezi komunisty, když se objevily první nesouhlasné hlasy se Stalinovou hrůzovládou – čistky v Sovětském svazu zaznamenával v *Přítomnosti* Ferdinand Peroutka, historické dění sledoval soustavně historik Jan Slavík (ČLOPKD 1998: 668), Závaš Kalandra uveřejňoval články demaskující stalinské procesy. Spory, původně vedené kolem diskuze o „formalismu“ a „avantgardě“ v Čechách, se vyhrály kolem knihy André Gidea *Návrat ze sovětského svazu* (1936), kde tento francouzský spisovatel vyjádřil hluboké rozčarování ze své cesty do Sovětského svazu, a přestože sympatizoval s komunistickým uspořádáním světa, vyjádřil v knize kritické výhrady (ČLOPKD 1998: 668). S. K. Neumann reagoval pamfletem *Anti-Gide* (1937), kde napadl jak Gidea, tak české literáty, kteří kritizovali dílčí jevy, jako např. uzavření Mejercholdova divadla nebo vyřazení avantgardních obrazů ze sovětských galerií. Rozepře pokračovaly spory kolem Burianova divadla a rozkoem v Surrealistické skupině. Levicovní intelektuálové se rozštěpili v důsledku názorů na moskevské procesy na dvě strany – stalinisty a protistalinisty.

Díky těmto událostem se kontakty mezi Surrealistickou skupinou a Pražským lingvistickým kroužkem zintenzivněly a jejich umělecké a teoretické koncepty se nejvíce vzájemně přiblížily, jak o tom budu pojednávat v následující kapitole. Ještě jednou zde shrnu nejpodstatnější události krizového roku, týkající se vztahu celé Surrealistické skupiny nebo jejich jednotlivých členů k Janu Mukařovskému a Romanu Jakobsonovi. Z tohoto souhrnu by mělo být patrné, jak s rostoucí krizí dochází k propojení mezi jednotlivými členy a jejich tvorbou, ale také to, jak se krizová doba, především napjaté politické klima, odráží ve vnitřních rozporech skupin a jejich členů.

Na podzim roku 1937 vyšla sbírka básní Vítězslava Nezvala *Absolutní hrobař* (Nezval 1958[1937]), kterou Nezval uzavřel svou inovativní fázi avantgardní poetiky ozvláštnění a experimentu (Vojvodík 1996: 188), ale zároveň i svou účast v avantgardním hnutí (viz níže). Jan Mukařovský uveřejnil

v roce 1938 na stránkách *Slova a slovesnosti*<sup>58</sup> svou strukturální analýzu Nezvalovy sbírky „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“ (Mukařovský 2007c [1938]). Mukařovský zde sleduje především „způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti“ (ibid.) a intenzivně hledal interpretační klíč k rozšifrování složitých surrealistických metafor, v nichž Nezval reaguje na problematizující se realitu.

Od 28. ledna do 2. února 1938 byly vystaveny obrazy Jindřicha Štyrského a Toyen z roku 1937 a kresby z let 1936–1937 v Topičově salonu v Praze. Jednalo se o první velkou prezentaci těchto surrealistických výtvarníků. V lednu 1938 vychází k výstavě také katalog *Štyrský a Toyen* (Štyrský – Toyen 1938) s úvodní studií a s básněmi Vítězslava Nezvala (Nezval 1938a) a doslovem Karla Teige (Teige 1938). Výstavu zahajoval Vítězslav Nezval a Karel Teige,<sup>59</sup> ale právě také Jan Mukařovský svým proslovem, který vyšel vzápětí tiskem pod názvem „K noetice a poetice surrealismu v malířství“ (Mukařovský 1966b [1938]).<sup>60</sup> Tato výstava pak putovala ještě v březnu téhož roku do Bratislavy a v dubnu do Brna. V Bratislavském uměleckém kabinetu ji zahajoval opět Jan Mukařovský (Bydžovská – Srp 1996b: 92). V Galerii Skupiny výtvarných umělců v Brně ji kromě Jiřího Kroha a Jaroslava B. Svrčka uvedl Roman Jakobson.

Sedmého března 1938, dva měsíce od vydání katalogu výstavy *Štyrský a Toyen* a od jejího zahájení, došlo ve vinárně *U lochy* k vyhrocenému konfliktu mezi Vítězslavem Nezvalem a zbylými členy Surrealistické skupiny (ibid.). Karel Teige líčí tuto roztržku ve své stati *Surrealismus proti proudu* (Teige 1969b [1938]: 503):

„V přítomnosti pěti členů skupiny a několika našich blízkých přátel dal Nezval podnět k debatě, v níž řekl, že je třeba schvalovat i takové činy sovětského režimu, jakými jsou hrdelní rozsudky moskevských procesů, nebo rozpuštění Meiercholdova divadla, o němž tvrdil, že se za

---

<sup>58</sup> Jan Mukařovský: „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*.“ *SaS*, ročník 4, 1938, č. 1, s. 1–15.

<sup>59</sup> S Teigeho řečí na vernisáži v Topičově salonu v Praze v lednu 1938 je totožný úvod ke katalogu výstavy *Štyrský a Toyen* (částečně otištěný text viz Teige 1969a [1938]). Text je odlišný od jeho doslovu k monografii *Štyrský a Toyen* (Teige 1938).

<sup>60</sup> Studie „K noetice a poetice surrealismu v malířství“ vyšla ve *Slovenských smerech umeleckých a kritických* (roč. 5, 1938, č. 6–8, s. 226–230) a také ve sborníku *Áno a nie* (Bratislava 1938).



ním skrývala špionáž (!!!). Vědeckou skupinu, v níž pracují někteří naši přátelé,<sup>61</sup> označil za cosi podezřelého, za čím stojí něco mezinárodně židovského. – Bez ostychu pronášel Nezval šovinistické a antisemitské výroky, zejména na adresu jednoho nepřítomného našeho přítele,<sup>62</sup> který by neobstál před arijským paragrafem.“ (Teige 1969b [1938]: 503).

Tato ostrá debata vedla k definitivnímu rozchodu Vítězslava Nezvala s „nejbližšími přáteli – Teigem, Štyrským, Toyen a Jakobsonem“ (Vojvodík 1996: 188), a „s avantgardou a imaginativní tvorbou vůbec“ (ibid.). Zbylí členové Surrealistické skupiny prudce nesouhlasili s Nezvalovou podporou Sovětského svazu, jenž ve své zemi ostře zakročil pomocí vládního Všesvazového komitétu pro záležitosti umění proti avantgardním umělcům,<sup>63</sup> a pevně hájili svobodnou uměleckou tvorbu, svobodnou kritiku a výměnu názorů. Jedním ze spouštěčů této polemiky, jak zdůvodňoval Nezval (Pfaff 1987: 208), představovalo úvodní slovo na vernisáži výstavy Štyrského a Toyen, kde se Karel Teige zmiňoval o „křížáckém tažení“ proti mezinárodní avantgardě, jež bylo vyhlášeno v Moskvě i v Berlíně. Připodobnil jednání ruského Komitétu ke Goebbelsově kampani proti avantgardnímu umění (např. již zmiňovaná výstava Zvrhlé umění).<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Patrně se jedná o přátele z Pražského lingvistického kroužku.

<sup>62</sup> Šlo o invektivy na osobu Romana Jakobsona.

<sup>63</sup> Všesvazový komitét pro záležitosti umění byl „konstituovaný v únoru 1936 na příkaz Stalinův, v jehož čelo byli postaveni agresivní dogmatici P. Keržencev a B. Šumackij a který byl pověřen byrokratickým usměrňováním uměleckého života v SSSR, v němž nesmělo zůstat nic, co by se vymykalo stalinskému výměru socialistického realismu a co by neslo sebemenší stopy moderní avantgardy, opuncované jako „formalismus“.“ (Pfaff 1987: 187)

<sup>64</sup> „V křížáckém tažení, které bylo proti nezávislému umění, proti mezinárodní avantgardě vyhlášeno současně v Berlíně a v Moskvě, v době, kdy je v Mnichově s vřeštivým řečnickým povykem a s úspěchem, který byl s to zneklidnit pořadatele, uspořádána výstava Die entartete Kunst, kdy důkladná čistka vyhazuje díla autorů levé fronty ruského umění Treťjakovské galerie v Moskvě a kdy bezohlednosti kulturní reakce padá za oběť nejvýznamnější ohnisko scénické poesie, divadlo Vsevoloda Mejerholda – není divu, že vlna teroru, namířeného proti té tvorbě, která se zve v Německu ‚zvrhlým uměním‘ a v Sovětském svazu ‚zrůdným formalismem‘, vzbuzuje i v prostředí, kde kulturní život se až dosud opatrně rozvíjel v jakémsi příměří a pohyboval se bázlivě oportunistickým středocestím, v hlavách stoupenců staroslavných ideálů akademismu naděje dosti podezřelé. V této situaci domnívají se umělci, že zase nadešla jejich chvíle, že přichází den, kdy „perversní a patologické ismy“, zejména fiktivní obluda „formalismu“ a ten „produkt kavárenské ssedliny a hysterie“, jímž je surrealismus, budou přibyty na pranýř.“ (Teige 1969a [1938]: 664)

Nezval vzápětí po roztržce ve vinárně *U locha* vydal 11. března 1938 prohlášení o rozpuštění Surrealistické skupiny v *Haló-novinách*, aniž by byl k tomu legitimizován. S jeho rozhodnutím nadšeně solidarizovali mnozí stalinističtí intelektuálové, např. Kurt Konrad (19. března 1938 v *Haló-novinách*) Soldán, Štoll, Václavek, Neumann, Taufer, Fučík (18. března 1938 v *Tvorbě*) a jiní (Pfaff 1987: 212), pozitivní reakce se ozvaly i z fašistického týdeníku *Národní výzvy* (18. března 1938).

Teige, Toyen, Štyrský, Biebl a Honzl odmítli Nezvalův pokus rozpustit Surrealistickou skupinu (Brabec 1995: 340–341) a obratem 15. března 1938 dementovali Nezvalovo prohlášení v *Ranních novinách* a oznámili, že skupina „bude nadále pokračovat ve své aktivitě a ve spolupráci s mezinárodním surrealistickým hnutím“ (Bydžovská – Srp 1996b: 92).

Vernisáž výstavy Štyrského a Toyen v Brně se stala prvním větším veřejným protestem, „militantní demonstrací“ (Pfaff 1987: 212) proti omezování svobody avantgardní tvorby, dokonce se vytvořila „širší kulturní skupina, přesahující surrealistický okruh a zaměřená proti stalinistickým konformistům“ (Bydžovská – Srp 1996b: 93). František Halas a Roman Jakobson<sup>65</sup> „pojali své přednášky jako obranu avantgardní tvorby a surrealismu, odpovídající na stalinskou kampaň proti „formalismu““ (ibid.).<sup>66</sup> Do této protestní skupiny se přidal Mukařovský, Halas, Burian, Novomeský, Jakobson, Weil, Noha, Mathesius, Vančura, Kalandra, Hoffmeister, Kroha a Teige (ibid.). Vztahy Surrealistické skupiny k celé obci vědecké a umělecké avantgardy, stojící mimo pole integrálního surrealismu, tak uchránily její členy od totální izolace.

Pevné stanovisko Surrealistické skupiny vůči Sovětskému svazu a obranu Surrealistické skupiny představil v květnu 1938 Karel Teige v polemické brožuře

---

<sup>65</sup> „Jakobson vyhrotil svou přednášku v bojovnou polemiku proti usměrňování tvorby, nepohodlné kulturní reakci, a opřen o citace z Majakovského bránil avantgardní tvorbu a surrealismus proti útokům, inscenovaným v poslední době v souvislosti s Nezvalovou „likvidací“ surrealistické skupiny v *Tvorbě* a *Rudém právu*.“ (Pfaff 1987: 213)

<sup>66</sup> Podobně popisuje tehdejší situaci Šmejkal: „Se skupinou tehdy solidarizovala – svými projevy na právě probíhající výstavě Štyrského a Toyen – celá řada významných levicových kulturních pracovníků: R. Jakobson, J. Mukařovský, E. F. Burian, arch. J. Kroha, F. Hala a L. Novomeský.“ (Šmejkal 1989: 384)

*Surrealismus proti proudu* (1938).<sup>67</sup> Teige se zde pokusil souhrnně vyložit stanovisko surrealistické skupiny ke všem důležitým kulturně-politickým otázkám. „Odmítl „falešné“, „nestvůrné“ dilema: buď mlčet o určitých znepokojivých kulturních a politických jevech v Sovětském svazu, anebo se dát zahrnat do řad nepřátel socialismu, a obhajoval práva revolučního kriticismu, neboť se domníval, že se revoluční vědomí bez kriticismu zvrhá v mýtus a degeneruje.“ (Brabec 1995: 341) Odsoudil zde diktátorské zásahy Sovětského svazu a opět je připodobnil k nacistické totalitě, přičemž si velmi pozorně všímal dobové korelace postupů komunistů a nacistů.<sup>68</sup> Sovětskou oficiální estetiku odsuzující „zrůdný formalismus“ připodobnil k nacistické oficiální estetice vyhlazující tzv. „Zvrhlé umění“.<sup>69</sup>

Teige se postavil do čela „odporu levicové inteligence proti stalinským kulturně-politickým kampaním“ (Pfaff 1987: 212) bojujícím o nezávislou kritiku i svobodu uměleckého avantgardního projevu. Po jeho bok se postupem času připojili i další, např. ve vyjádření odporu likvidaci Mejercholdova divadla Bohumil Mathesius<sup>70</sup> či Roman Jakobson,<sup>71</sup> popř. Ferdinand Peroutka nebo

---

<sup>67</sup> „Teige tu dospěl k radikálním závěrům z kritického promyšlení stalinské kulturní politiky a propracoval se k naprostému odstupu od sovětského systému; v práci, která daleko přesahuje rozměr obrany surrealismu, podal vpravdě geniální analýzu stalinismu politického i kulturního, ojedinělou nejen v české publicistice své doby, ale anticipující o dlouhou řadu let všechny západní analytiky stalinismu; předstihl třeba Arthura Koestlera nebo Isaaca Deutschera myšlenkovým nábojem i časovým rozpětím.“ (Pfaff 1987: 214)

<sup>68</sup> Např. zde: „Fakt, že komunistický tisk obnovil s nebývalou příkroostí svůj boj proti umělecké a vědecké avantgardě právě v době, kdy proti témuž „zvrhlému umění“ vystupuje s brutálním terorem nacismus, a kdy v Československu agrární pravice podniká mocenský a materiálně široce založený a goebbelsovsky orientovaný nápor proti „rozvratným ideologiím“, je jen dalším dokladem nesprávnosti a škodlivosti komunistické kulturní politiky.“ (Teige 1969b [1938]: 473).

<sup>69</sup> Mimo jiné se zde Teige velmi otevřeně vyjadřuje k popravám umělců, vědců a dalších osob v Sovětském svazu, např.: „Dnes řada jmen zmizela vůbec ze sovětského uměleckého života, dočasně nebo trvale, za okolností, které v souvislosti s hojnými přísnými rozsudky sovětských soudů, jsou s to vzbuzovat vážné zneklidnění. Tak např. zprávy o popravě Caroly Neher, představitelky hlavní role ve filmu „Žebrácká opera“, nebyly ani potvrzeny ani, žel, vyvráceny.“ (Teige 1969b [1938]: 475)

<sup>70</sup> Bohumil Mathesius: „Bezdětný genius.“ *Kritický měsíčník* I, 1938, 91–92.

<sup>71</sup> Roman Jakobson: „Příspěvek k diskusi.“ *U-Blok* III, č. 1, 31. 3. 1938, s. 86–87.

Pavel Tigríd při obraně D38 E. F. Buriana a mnozí další v postupně se vyostřujících sporech (viz výše vernisáž výstavy Štyrský a Toyen v Brně).

Teige ve své polemice ze všech sil hájil především všeobecně lidskou svobodu.<sup>72</sup> Nevěděl ještě, že jeho *Surrealismus proti proudu* společně s výstavou Štyrského a Toyen v roce 1938 se na dlouhou dobu stane poslední svobodnou manifestací avantgardního umění v českých zemích.

Zde se dostáváme okruhem k Janu Mukařovskému a Romanu Jakobsonovi, kteří stáli při Surrealistické skupině v jejich požadavku po svobodě.<sup>73</sup> Oba tábory hájily svobodné právo uměleckého hledání a kritického myšlení, tedy obecně svobodný lidský projev ducha, a staly se obránci svobody nejen proti stalinské totalitě, ale také proti totalitě fašistické. Potřeba hájit tuto svobodu vzrůstala se zvyšujícím se okolním tlakem politických událostí. Mukařovský poukázal na možnou nesvobodu právě interpretací otevřeného a svobodného uměleckého projevu avantgardy, čímž sám otevřeně hájil toto základní lidské právo právě v době vzrůstajícího totalitního nebezpečí jak ze západu (Hitler), tak z východu (Stalin). Avantgardní přístupy umělecké i teoretické tak představují jakési spojité nádoby jednoho komplementárního celku.

Pochopitelně byla Teigeho publikace *Surrealismus proti proudu* tvrdě odmítnuta samotným Vítězslavem Nezvalem. Připodobnil Teigeho text k „mýdlové bublin[ě]“, samotné avantgardní umělce pak k „nafoukan[ým] paňác[ům]“ či „nestvůr[ám]“ (Nezval 1974b [1938]: 599). Nezval se tím ocitl na druhé straně barikády mezi pravověrnými komunistickými intelektuály, kteří

---

<sup>72</sup> Např.: „Nemusíme opakovat, že každý útok na základní vymoženosti Říjnové revoluce, každý útok, ohrožující zemi, která súčtovala s kapitalismem a která má lví podíl zásluhy na tom, že dosud nevypukla světová válka, ruiniující evropskou kulturu, právě tak jako každý útok na demokratická práva pracujícího lidu, na volnost umělecké a vědecké tvorby a na svobodu národního života, bude nás mobilisovat k obraně i k protiútoku.“ (Teige 1969b [1938]: 486– 7)

Nebo jinde: „Nuže, základnou této jednoty není nic jiného než společný světový názor a společný boj za svobodu, za svobodu lidského ducha, jejímž předpokladem je zápas za sociální osvobození člověka. A konkrétní boj za svobodu avantgardní tvorby, obrana proti glajchšaltování a cenzuře, boj, na jehož dílčím úseku se situuje naše polemika, je funkcí a složkou tohoto velikého dějinného zápasu.“ (Teige 1969b [1938]: 488)

<sup>73</sup> Např. Mukařovský považoval výstavu Štyrského a Toyen v roce 1938 v Topičově salonu za poslední manifestaci „svobodného ducha v umění“ (Mukařovský 1966c [1946]: 312).

Teigeho text taktéž odsoudili. Komunistický tisk se „plně postavil za sovětské usměrňování umění a zahájil v sovětských stopách široce založenou vulgární kampaň proti české avantgardě umělecké i vědecké“ (Pfaff 1987: 188). České avantgardní myšlení se stalo již dříve terčem brněnského čtvrtletníku *U-Blok* i jednotlivých osobností levicově orientované kritiky, jako byl Stanislav Kostka Neumann, Julius Fučík, Ladislav Štoll či Bedřich Václavek a další. Spory se plně rozvinuly zejména po útočném pamfletu S. K. Neumanna „Anti-Gide aneb optimismus bez pověr a iluzí“ (1937), jenž byl přeplněný vulgárními urážkami a nadávkami nahrazujícími autorem nenalezené argumenty (Pfaff 1987: 193). Nezval tudíž zůstal věrný levici, v podstatě jen v březnu 1938 přešel na její druhý břeh „do řad stalinských kulturních borců“ (Pfaff 1987: 211).

Tento konflikt uvnitř Surrealistické skupiny byl však jen jedním z vrcholných bodů rezonující polemiky v české levicové kultuře, která interpretovala dvojím způsobem sovětské diskuze o „formalismu“, započaté již v roce 1937, tedy rok po založení Všesvazového komitétu v SSSR. V témže roce došlo totiž v Praze k rozštěpení levicové kulturní fronty na dva tábory. Jeden přijal stalinský model kulturní politiky a tvrdě prosazoval tehdy již zúžený koncept socialistického realismu, zatímco druhý trval na svobodě tvorby a obhajoval právo avantgardního umění na existenci v rámci jednotné protifašistické fronty (Šmejkal 1989: 384).

Do boje proti totalitám vstupovala levicová kultura rozštěpená, nesjednocená, torzovitá, což prokázaly i „rozpory při přípravě textu a podepisování protifašistického manifestu českých intelektuálů *Věrní zůstaneme* z 15. května 1938“ (Pfaff 1987: 218). Události ve vrcholně krizovém roce zrcadlily události v širokém dobovém kontextu.

Podíváme-li se na historické události roku 1938, pochopíme, jak podstatná a aktuální byla otázka lidské svobody v pomalu se rozvracející Evropě, v předvečer zhroucení republiky a na prahu války. Roku 1938 vyšel navíc sborník Pražského lingvistického kroužku *Torso a tajemství Máchova díla* (Mukařovský 1938), v němž vědci svobodně demonstrovali svůj výzkum. Mukařovského a Jakobsona tak se Surrealistickou skupinou spojuje nebojácnost, s jakou se dívali na skutečnost, která je obklopovala, reflektovali ji a vtiskli svou podobu do svých děl, jak slovesných a výtvarných, tak vědeckých. Jako by viselo v celé tehdejší atmosféře, že se na dlouhá desetiletí uzavírá

možnost prezentace svobodného českého umění a myšlení jako pevné součásti západního evropského duchovního dění.

#### 4. Hledání *nové* skutečnosti: objektivizace skutečnosti, torzovitost, podvědomí, volná imaginace

V předchozí kapitole jsem v krátkosti představila společensko-kulturní pozadí třicátých let 20. století a popsala jsem vzájemné osobní vztahy Surrealistické skupiny s Janem Mukařovským a Romanem Jakobsonem. Nyní se již budu věnovat jednotlivým paradigmatickým tématům, která systémově usouvztažňují členy vědeckého společenství s avantgardními umělci, určují objekt zkoumání i náhled na tento předmět, tvoří platformu společného rozumění, typ myšlenkového diskursu, společné epistémé.

Paradigma chápu ve smyslu koncepce Thomase Samuela Kuhna jako určité schéma myšlení a vnímání skutečnosti, soubor všeobecně uznávaných principů, jako určitý vzorec, který vyjadřuje podstatu jevů, jež se zkoumají či reflektují, jako souhrn základních domněnek, předpokladů a představ. Paradigma představuje „svazek hodnot, metod, názorů“ (Nünning 2006: 583) a tvoří předpoklad samotného vnímání světa jistým způsobem. „Určité paradigma [...] prostřednictvím determinujících konstituentů svět zjevuje, je tedy toliko interpretací světa.“ (Nünning 2006: 420)

Vztah ke světu se v duchovně nesmírně vypjatém prostředí, v atmosféře strachu zkomplikoval, nové vzorce světa se staly nesrozumitelné (viz výše). Okolní prostor se jevil jako „chaotický, nesouvislý, fragmentární, diskontinuítní, nacházející se v krizi“ (Borovička 2008: 8), hodnotový systém a tradičně chápáná osobnost se zesíleně rozkládaly (Brabec 1995: 331). Člověk jako takový pociťoval zneklidňující vyvrženost, ztrátu harmonické existence. Strachem ovládané individuum se postupně uchýlovalo do jediného bezpečného prostoru, které pro něj představoval sám subjekt ať se svou tělesností či vnitřní imaginací reflektující teoreticky nebo umělecky svou dobu. Oblast pudového života, procesy nevědomí, snová fantazie poskytovala zejména surrealistům bezpečnější útočiště než nestabilní bortící se okolní svět.

Jednosměrný pohled z nitra bytosti ven poskytoval jediný komunikační, kontaktní kanál mezi niterným a okolním světem. Tento vnitřní svět zachycovala Surrealistická skupina v široké škále svých experimentů, zároveň se ale surrealisté neustále snažili umělecky rekonstruovat novou jednotu člověka a

světa, kterou vědomě umístili „do konkrétní historické situace, do doby kapitalistického vykořisťování a fašistického barbarství.“ (Brabec 1995: 339)

Surrealisté uchopují vnitřní svět člověka pomocí experimentů – zaznamenáním snových krajin, automatického psaní, spojování neslučitelného, zájem o sexualitu. Nejreprezentativnější prostředí zachycující vnitřní imaginaci představují surrealistické obrazy.<sup>74</sup> Člověk jako takový představuje součást vnímatelného tělesného světa, „representuje světový řád (kosmos), a to jak v tom smyslu, že jej svým věděním zastupuje, tak v tom, že jej uvnitř světa fakticky zpřítomňuje“ (Neubauer 1998: 122), je tudíž mikrokosmem zrcadlícím makrokosmos. Procesy uvnitř lidské bytosti, uvnitř mikrokosmu jsou tedy analogií vnější dramatické situace makrokosmu společnosti. Pokud surrealisté zrcadlí vnitřní prostor člověka, odrývají tak i struktury existující ve společnosti, neboť struktura umění souvisí s celkovou strukturou společenské skutečnosti (Chvatík 1970: 82). Surrealistické výtvarné umění spoluvytváří a formuje způsoby, „jimiž se smyslově zmocňujeme skutečnosti, vede nás v tom, jak vidíme svět, v němž žijeme, [...] ovlivňuje i naše prožívání, naše chápání, náš výklad a hodnocení světa.“ (ibid.: 60) Uspořádání barev a linií, předmětů a jejich tvarů, zkrátka formální struktura surrealistického obrazu již neslouží primárně k zobrazení vnějšího modelu, ale „nabývá znakový a symbolický význam, který lze svobodně interpretovat nejrůznějšími způsoby“ (ibid.: 72). Umělecké dílo „se stává nositelem lidského poznání, objevu, nositelem lidského významu a smyslu“ (ibid.: 61). Surrealismus se tak stal „pokusem o překonání celkové duchovní krize, [...] pokusem o novou integraci člověka, apelem na jeho spontaneitu, na jeho podvědomí, na ony antropologické složky člověka, které jsou nejvíce ohroženy mechanismy moderní civilizace“ (ibid.: 73).

Navíc surrealistické umění odkrylo svým přístupem některé estetické a teoretické otázky tím, jak se zužovala jeho společenská funkce, jak se extrémně osamostatňovala funkce estetická, nově vystavovala metafora, znak i symbol (ibid.: 34). Mukařovský jako přední představitel české strukturální estetiky tak mohl na základě jejich děl lépe konstituovat a vybrušovat svou koncepci.

---

<sup>74</sup> Se surrealistickými obrazy je úzce spojená surrealistická poezie, která daleko více pracuje s konkrétními objekty na bázi nepřeneseného významu. Uplatňuje se v ní práce s vnitřní vizualizací, objekty se skládají do obrazů napodobujících malířská díla – viz např. básně ze sbírky *Absolutní hrobař* (Nezval 1958 [1937]).



Zaznamenání, zeskutečnění, zpředmětnění světa znamená jen první fázi, i když tu nejpodstatnější, k recepci vnější skutečnosti. Druhý krok představuje uvědomělá reflexe zasazující toto umění právě do kontextu doby, skutečná odborná interpretace uvědomující si dopad a důsledek změny přístupu k nahlížení skutečnosti v soudobém čase. Mukařovský s Jakobsonem spatřili v surrealistických dílech něco víc než jen novou uměleckou koncepci. Viděli v nich, jak se v jejich pracích zrcadlí celospolečenské události, klima a duch doby.

Cílem mého uvažování o jednotlivých paradigmatických tématech je představení epistemologického obrazu světa hodnot a norem, rekonstrukce „ducha doby“ z mého pohledu a místa, ve kterém se určitý myšlenkový aparát nachází, stejně jako poukázání na styčné body Mukařovského a Jakobsonovy koncepce ve vztahu k Surrealistické skupině. Zkrátka všemožně usouvztažním jednotlivé koncepce, reflexe, recepce, interpretace a významové pojmy.

Pokusím se objasnit, jak se v jejich koncepcích prosazuje duchovní krize svým specifickým způsobem. I přes svůj empirický vědecký přístup, vycházející z ruského formalismu, sémiotiky, Hegela a fenomenologie, Mukařovský a Jakobson naráží při interpretacích surrealistických děl na oblasti nevědomí, podvědomí, zajímají se o snovou problematiku, všímají si specifických znaků surrealismu apod. Dichotomie objektivního a subjektivního přístupu se u nich překrývá podobně, jako se v surrealistických dílech přechází na základě dialektického vymezení mezi imanencí a transcendencí.

#### 4.1. Skutečnost ve světě symbolů

Motto: *Ve fantastickém je obdivuhodné to, že v něm není nic fantastického, že je vněm jen skutečné.*

André Breton

(Breton 1937: 35)

První velmi obecné paradigmatické téma, jdoucí napříč celými dějinami nejen literatury a literární vědy, ale především filozofie, představuje pojetí empirické skutečnosti. Mukařovského, Jakobsona a Skupinu surrealistů především zajímá zrcadlení vztahu k obklopujícímu jsoucnu skrze umělecké dílo, resp. usouvztažnění mezi uměleckým dílem soudobých směrů a žitou realitou. Poznání skutečnosti a vymezení se vůči ní v rozpadajících se strukturách společnosti osvětluje participaci jedinců na světě – jak se ho zmocňují, jak ho prožívají, jak o něm přemýšlí, jak ho uchopují, čímž se jeví jako výchozí bod jak pro interpretaci skutečnosti, tak i pro následné uvažování, jak s žitou, empirickou realitou nakládat a které kroky podnikat. Nakonec vedou všechny cesty – sémiotické, hermeneutické, fenomenologické nebo surrealistické – ke snaze uchopit skutečnost, vymanit se ze snu, iluze, klamu, jež nás obklopují, najít nástroj, kterým by odkryly závoj mlhy a oparu a podívaly se ostře na svět, na sebe nebo na umění objektivně. Jak se skutečnost pojímá mezi surrealisty a strukturalisty? Jakým způsobem nahlíží umělecké dílo vztah ke skutečnosti? Jak se k ní skrze dílo dostáváme?

Abychom mohli o vztahu ke skutečnosti rozvažovat v rámci jednotlivých teorií, je nutné si tento pojem definovat. Skutečnost chápou jako komplementární vztah člověka jako subjektu a světa jako prostoru, „v němž jsou umístěny objekty a události světa našeho života“ (Nünig 2006: 609). Skutečnost existuje nezávisle na subjektech a je objektivně poznatelná příslušnými kognitivními operacemi (ibid.: 610). Vztah uměleckého díla a skutečnosti se stává výchozím bodem dalšího uvažování, proto je třeba se u této problematiky zastavit.

##### 4.1.1. Zrušení protikladu mezi snem a skutečností

Karel Teige upozorňoval ve svém proslovu k výstavě Štyrského a Toyen v Topičově salonu v Praze v lednu 1938 na nepochopení surrealistické malby,

která byla obviněna z „urážky majestátu soudobé objektivní a sociální skutečnosti“ (Teige 1969a [1938]: 665), když dávala přednost před tribunem reality svědectví o světě pomocí fantastična a imaginace. Surrealistům byl vytýkán útek ze skutečnosti do světa volné a nesvázané imaginace. Cílem surrealistické malby, ale obecně jakékoli surrealistické tvorby či činnosti, tedy není věrné zobrazování pouhé zevní skutečnosti ani to není dekorátorská výtvarná transpozice či stylizace. Přesné zachycení skutečnosti reálného světa ponechali surrealisté fotografům, stylizaci zase dekorátérům (ibid.). Jak se tedy surrealisté staví ke skutečnosti? Jsou k ní neteční, nebo se jich naopak bytostně dotýká? Čeho si všímají a jak skutečnost reflektují ve svém díle? Dopouští se skutečně urážky objektivní skutečnosti?

Nejkomplexněji se vztahem ke skutečnosti a také vztahem k surrealistickému vnímání objektu na poli surrealistické teorie zabýval André Breton v cyklu tří přednášek, které pronesl během svého pobytu v Československu roku 1935 a které u nás vyšly tiskem roku 1937 pod názvem *Co je surrealismus?* (Breton 1937).<sup>75</sup> Tyto přednášky byly dobře známy Surrealistické skupině, vždyť doslov k těmto přednáškám napsal Vítězslav Nezval. Breton navíc některé členy Surrealistické skupiny osobně jmenuje.<sup>76</sup> Bretonovo uvažování můžeme v obecné rovině vztáhnout na veškeré surrealistické přemýšlení o vztahu surrealismu se skutečností i s objektem, tudíž také na Surrealistickou skupinu.

Surrealismus se „opírá pevně o konkrétno“ (Breton 1937: 23) a surrealistická myšlenka podle Bretona uznává „prvenství hmoty nad myšlenkou“ (ibid.: 21–22). Tvrdí, že název surrealismus vyjadřuje „vůli

---

<sup>75</sup> Přednáška „Co je surrealismus?“ (Breton 1937: 7–64) se po bruselské premiéře konala v i v Praze 3. dubna 1935 ve velké posluchárně Filozofické fakulty.

Přednáška „Surrealistická situace objektu. Situace surrealistického objektu. Surrealismus v poesii a v malířství“ (Breton 1937: 65–106) byla proslovena 29. 3. 1935 v síni Mánesa v Praze, opakována 4. 4. 1935 v Brně a koncem roku 1935 v Curychu.

Přednáška „Politické stanovisko dnešního umění. Sociální aktivita surrealismu“ (Breton 1937: 107–145) byla proslovena 1. 4. 1935 v Praze pro skupinu Levá fronta.

<sup>76</sup> Například při srovnání českého surrealismu s francouzským: „Surrealismus, ježž Teige ustavičně interpretoval nejživějším způsobem, a jemuž Nezval dal své všemohoucí lyrické podněty, může si dnes lichotit, že se mu dostalo v Praze téhož rozvoje jako v Paříži.“ (Breton 1937: 68–69)

k prohloubení skutečna a stále přesnější i stále vášnivější uznání skutečného světa“ (ibid.: 18). Tím Breton vyvrací námitku odklonění surrealistické tvorby od vztahu ke skutečnosti. Jak to ale surrealisté dělají? Jak prohlubují vůli ke skutečnu a uznávají „skutečný svět“?

Základní postoj surrealistů ke skutečnosti vychází z jejich zásadní myšlenky o dialektické podstatě světa, který chápou jako prostor plný protikladů. Surrealisté jako dialektičtí materialisté<sup>77</sup> touží po sjednocení tohoto dualismu. Hledají určitý bod ducha, kde protiklady jako „život a smrt, skutečno a pomyslno, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole“ (ibid.: 44) již nemohou být vnímány jako protiklady, neboť surrealisté považují rozpor mezi vnitřní a zevní skutečností za příčinu lidského neštěstí. Vztah ke skutečnosti se tak rodí v polaritě vnějšího a vnitřního světa, jež mají tendenci sjednocovat a propojovat. Kladou vedle sebe „vnitřní a zevní skutečnost jako dva prvky, které jsou schopny sjednocení cestou společného vývoje“ (ibid.: 19). Právě konečné splynutí protikladů tvoří svrchovaný cíl surrealistické činnosti (ibid.: 19).<sup>78</sup> Tak můžeme vnímat např. vztah snu a skutečnosti – sen reprezentuje jednající subjekt z vnitřní roviny, skutečnost pak z roviny vnější. Jejich propojením vzniká jakási skutečnější realita – nadrealita neboli surreality.<sup>79</sup> Breton přímo říká, že „nadrealita je obsažena v samotné realitě a není ani nad ní, ani mimo ni“ (Breton 1937: 38).

---

<sup>77</sup> „Specifickým rysem pražské skupiny byla její vyhraněná revoluční orientace a důsledné úsilí o interpretaci surrealismu z hlediska dialektického materialismu.“ (Šmejkal 1989: 380)

<sup>78</sup> „My surrealisté, stojíce na stanovisku dialektickomaterialistického světového názoru, jsme si vědomi stejně tak svých neoportunistických povinností k poezii, jako k sociální aktivitě a třídnímu boji proletariátu... Přestože užíváme pro svou poetickou aktivitu slova surrealismus, neuznáváme žádnou „nadskutečnost“ ve smyslu transcendentálním. Naše takzvaná „nadrealita“ je syntetickou realitou, která sjednocuje dialekticky protiklad skutečnosti a fantazie, obsahu i formy, vědomí a pocitu, kázně a svobody, rozkoše a boje. Jsme právě tak jako soudruh Bucharin proti formalismu i proti pouhé deklarativnosti, proti měšťáckému realismu i proti idealistickému mysticismu takzvané „čisté poezie“, jsme pro nejpravdivější výraz co nejúplněji a nejdialektičtěji pojaté a cítěné skutečnosti, a chceme bojovat v široké jednotné frontě proti fašismu a imperialistické válce a na obranu Sovětského svazu.“ (Nezval 1978 [1934]: 273)

<sup>79</sup> „Věřím v budoucí převrat obou zdánlivě tak protikladných stavů jako je sen a skutečnost, v převrat, jímž se tyto stavy spojí v jakési absolutní skutečnosti, v nadskutečnosti, můžeme-li tak říci.“ (Breton 1937: 37)

Jako nejpřesvědčivější důkaz, že nadrealita je obsažena přímo v realitě, můžeme chápat surrealistické cykly fotografií Jindřicha Štyrského *Muž s klapkami na očích* (1934), *Žabí muž* (1934) a *Pařížské odpoledne* (1935).<sup>80</sup> Karel Srp uvádí, že v těchto cyklech Štyrský objevoval „druhou“ stranu reality a zaměřil se v nich zejména na předměty, jež podle něj ukrývaly „latentní symboliku“. (Srp 2001a: 46) Svůj fotoaparát používal jako skalpel na pitevním stole – jeho pomocí vyřezával jednotliviny ze skutečnosti, čímž je zbavoval „smyslu, který měly v praktickém životě“ (ibid.: 49) se záměrem odhalit jejich nevědomé a skryté významy. Štyrský fotografoval tak, že se snažil zachytit skutečnost všedního dne jako by jen tak mimochodem – „[z]áměrně popíral všechno umělecké, druhotné, zkreslující vlastní záběr, aby vystihl bezprostřední přechod všední reality v nadrealitu. Jeho fotografie nepodávají svědectví o konkrétním objektu, ale poukazují na jeho skryté hodnoty.“ (ibid.: 49) Štyrského fotografie odhalují „fantomatičnost všední skutečnosti“ a jsou zároveň „zrcadlem jeho vnitřního světa“ (Šmejkal 1989: 387). Surrealismus tak interpretuje realitu a zároveň synteticky obsahuje „všechny záchvěvy a otřesy lidské psýchy, které tato realita vyvolává“ (Teige 1978 [1935]: 381).

Směřování k většímu sémantickému ukotvení ve skutečnosti představuje i Nezvalova sbírka *Praha s prsty deště* (1936) vytvářející nové kvality surrealistického zobrazování jdoucí „od ireality světa snu a podvědomí (jako výraz „psychického automatismu“) k podstatně větší reflexi skutečnosti a konkrétnosti reálného světa/města, o čemž vypovídá i sám titul se zcela konkrétním toponymem“ (Vojvodík 1996: 178). Není náhoda, že tíhnutí surrealistů k zobrazení vztahu subjektu ke skutečnosti se tematizuje právě v polovině třicátých let. Potřeba reflektovat skutečnost a následně ji interpretovat roste společně se ztrátou jistot, skepsí, melancholií, deziluzí a nových lidských konfliktů přebudovávajících hodnotový systém.

Surrealismus má ve svých písemných i jiných projevech „unikat jakémukoliv rozumovému dozoru,“ (Breton 1937: 42), vyjadřuje tedy čistý obsah lidského bytí, ať už vědomého či nevědomého, čímž dokáže reflektovat daleko spontánněji skutečnost samu ve své ryzí podobě, jak se odráží v jednotlivých subjektech. Karel Teige obhajuje toto surrealistické zaměření na zcela

---

<sup>80</sup> Pro ilustraci viz Obrázek č. 1, Obrázek č. 2, Obrázek č. 3, Obrázek č. 4.

svobodnou imaginaci moderní psychologíí, která tvrdí, že „psychické procesy jsou reálné, že skutečný je i odraz zevního světa v naší hlavě, ať už racionálně uvědoměný, nebo fantaskní a halucinovaný, a že každá psychická forma a představa, i když její vazba na skutečnost zůstává zahalena, je skutečná. Že tedy je skutečné i to, co oko ani mikroskopem či teleskopem nevidí, a že motivy z oblastí imaginace mají skrytý zdroj v dojmech, načerpaných v magnetickém poli objektivního světa“ (Teige 1969a [1938]: 666).

Obvinění o úniku ze skutečnosti je tedy zcela mylné. Naopak umělecká činnost surrealistů snažící se skloubit vnější a vnitřní svět dokáže nově pojmut skutečnost a objevit její skrytý význam i vztahy, reflektovat a daleko přesněji zobrazovat pravdu jako takovou, což sami surrealisté takto vnímají: „Surrealismu jde nikoliv o anulování, ale o prohloubení skutečna: je vůlí ke stále přesnějšímu a vášnivějšímu poznání skutečnosti světa.“ (ibid.: 665) U anaturalistického umění surrealistů se paradoxně setkáváme s krajním realismem stojícím vedle nejčistší idealistické abstrakce. Oba extrémní póly se zde sjednocují a vytváří jedinečnou syntézu, jedinečný výrazový prostředek toho, „co chce umělec říci“ (Dvořák 1936: 174). Surrealisté tak skrze imaginaci paradoxně směřují k hlubšímu poznání a vnímání stávajícího světa, jak jej znali,<sup>81</sup> ale i k „poznání reálného, neidealizovaného člověka v jeho psychofyzické totalitě“ (Vojvodík 1996: 171). Ocenění této schopnosti se jim dostalo právě skrze Jakobsona a Mukařovského.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> „Obecně vzato, avantgardy pouze dovedly do krajních důsledků tvůrčí princip permanentní obnovy dobového vkusu a estetických návyků, skrze něž každé nové dílo působí především tím, že uvádí do pohybu naše citění a myšlení. V poznávací rovině je s tímto principem spjata paradoxní podvojnost díla, jež je sice na jedné straně nástrojem „zjevování podstat“ a hlubinného chápání světa, na druhé straně však čerpá tuto poznávací hodnotu z tak jedinečné a krajní lidské zkušenosti, že je zároveň i druhem nepochopení a odvratu od reality.“ (Král 1987: 152)

<sup>82</sup> Kladné hodnocení jejich metody jinými teoretiky je spíše vzácností, např. jeden anonymní příklad z novin *Rudá záře*: „Ani ty experimenty surrealistů nelze podceňovat, protože se zde hledá materialistický pohled na zjevy, jimž se říkalo idea, inspirace atd. Umění opouští idealistické líhně a to po stránce své vnitřní podstaty i co se týče vztahů k reálné skutečnosti.“ (Rudá záře 1936: 4)

#### 4.1.2. „Obnovovat poměr mezi člověkem a skutečností“: Mukařovský, Jakobson a surrealismus

Mukařovský i Jakobson<sup>83</sup> se zabývali studiem vztahů spojujících uměleckou tvorbu s individuální osobností umělce a širokým spektrem kulturně-společenského života. Především ve studiích Mukařovského zabývajících se moderním uměním je vztah mezi uměleckým dílem a empirickou skutečností často tematizovaný.<sup>84</sup>

Mukařovský ve svých studiích vnímá, že se umělecké dílo v soudobém trendu vykazuje distancí v zobrazování empirické skutečnosti, které se dosahovalo především deformací zobrazené empirické skutečnosti. Umělecké dílo bylo „pociťováno jako pouhý znak, mezi nímž a skutečností není naprosté a nutné shody“ (Mukařovský 1966a [1935]: 255). Ovšem jaká byla empirická skutečnost, „a to právě skutečnost „objektivní“, existující a působící nezávisle na subjektivní představě a subjektivním přání“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309), obklopující soudobé umělce a celou společnost?

Skutečnost, jak nám ji Mukařovský představuje, naplňuje člověka „úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti jak hmotné [...], tak sociální, hospodářské a politické“ (Mukařovský 2007c [1938]: 376), je zmatená, chaotická, bez opěrného bodu. „Některé základní pojmy sloužící organizaci našeho chápání skutečnosti, tak např. pojmy příčinnosti, prostoru a času, hmoty, energie“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309) přebudovaly navíc na základě nových vědeckých poznatků svou sémantiku, čímž se změnil i způsob poznatelnosti skutečnosti jako takové. Není to tedy jen vrtkavá situace politická a společenská, ale i poznatky z přírodních věd – fyziky a biologie, které vrhají člověka do neuspořádaného světa, které destabilizují základní existenciální jako prostor a čas a jejich vztah k lidskému tělu, ale i duchu: „Pojmy prostoru a času, hmoty a energie proměňují se přírodovědcům pod rukama. Jestliže fyzikové ukázali, že hmotu lze rozpustit v energii, přicházejí botanikové s opačným

---

<sup>83</sup> Jakobson se vyjadřoval ke skutečnosti skrze předmětnost, které se budu věnovat až v následující kapitole. Zde se soustředím především na Mukařovského přístup ke skutečnosti.

<sup>84</sup> Zde se nemusím striktně držet studií týkajících se surrealistických děl, neboť jde o celkový koncept Mukařovského.

důkazem, že energie se přímo mění ve hmotu; tím je zároveň řečeno, že prostor se rozpouští v čas a že čas se zhušťuje v prostor.“ (ibid.: 309)

Skutečnost sama se pro individuum, tedy i individuum umělecké či teoretické, stala chaotickou a nečitelnou. Chyběl opěrný bod, kde by se stýkalo umělecké dílo s empirickou skutečností, který by byl schopen vztahovat dílo k noetické odpovědnosti. Stav sémantické nestability vyvolal potřebu hledání nového významu. Zdánlivá distance mezi uměleckým dílem a skutečností však odhalila jiné skryté vztahy a poukázala na otázky vztahu díla ke skutečnosti, tj. jak je skutečnost pojata v uměleckém díle nebo jak dojít skrze umělecké dílo k poznání skutečnosti. Člověk odjakživa touží vycházet z jistoty, z hodnot, z pevného bodu; pozornost teoretiků se proto upřela především k vnitřní výstavbě díla – k jeho struktuře, znakovosti, funkčnosti atd., protože představovala právě tuto jistotu, pevný bod výzkumu.<sup>85</sup> Jak tedy Mukařovský dochází ve své teorii k poznání skutečnosti skrze umělecké dílo?

Základním termínem Mukařovského funkčně-strukturální teorie vztahující se k uměleckému dílu představuje pojem struktury, která znázorňuje množství vzájemných vztahů mezi determinovanými prvky jednoho systému, tj. strukturou se rozumí soubor vztahů jak uvnitř díla, tak i „vztahů díla k vnějším momentům, k autorovi, k publiku, k ostatním dílům a zejména k přírodní i sociální skutečnosti“ (Chvatík 2004: 98).<sup>86</sup> Postupně dospívá k pojetí umělecké struktury „jako nepřetržité vývojové řady [...] vyvíjející se vlivem rozporů, které obsahuje“ (Mukařovský 1966a [1935]: 257). Pojem struktury je osnován „vnitřním sjednocením celku vzájemnými vztahy jeho složek, a to netoliko

---

<sup>85</sup> „Pro Mukařovského poskytuje umění avantgard materiál, obnažující zvláště zřetelně vnitřní strukturní a znakovou výstavbu uměleckého díla a činící tak z moderního umění jeden z preferovaných modelů strukturně-funkcionální uměnovědné analýzy. (Roman Jakobson zkoumal toutéž metodou přednostně poezii středověku.)“ (Chvatík 2004: 98–99)

<sup>86</sup> Pojem struktury umožňuje zkoumat umělecké dílo jak z hlediska tradičního dualismu obsahu i formy, tak z perspektivy vzájemných vztahů a funkcí všech složek daného předmětu, tedy i oblastí obsahových kvalit celku, jako je např. celkový smysl díla či vztah díla ke skutečnosti, jeho poselství či ideje: „Řekněme předem, že jako soubor strukturních vztahů nejeví se jen vnitřní složení uměleckého díla, nýbrž i přčetné vztahy ke všemu, co sice je vně díla, ale vstupuje s ním ve styk; tak např. má strukturní ráz vztah díla k původci, k dílům jiných umění, k jiným kulturním jevům atd.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 118) Vzájemné strukturní vztahy jsou tudíž uspořádány mezi jednotlivými jevy dialekticky.



vztahy kladnými – shodami a soulady – ale i vztahy zápornými – rozpory a protiklady“ (Mukařovský 1966f [1947]: 117). Struktura se vykazuje zdánlivou nezávislostí na individuu i materiální skutečnosti, čímž zřetelně odkrývá antinomie působící v umění. „Umělecké dílo se objevuje jako soubor protikladů. Každá jeho složka je současně sama sebou i svým opakem; podobně celé dílo je v protikladném vztahu k tomu, co je mimo ně.“ (Mukařovský 1966a [1935]: 257) Zároveň však Mukařovský tvrdí, že „všechny prvky díla musíme brát ve stejné hodnotě“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 41). Umělecké dílo se pro něho stává bodem sjednocené polarity, místem, kde umělecké dílo „samo o sobě stojí jaksi mezi“ (ibid.: 19) – mezi teoretikem a umělcem, mezi skutečností a imaginací, mezi estetickou funkcí a ostatními funkcemi, mezi výrazem tvůrce a odrazem skutečnosti, mezi obsahem a formou, mezi výstavbou literárního díla (a prostředky jeho výstavby) a poznáním pravdy, poznáním skutečnosti – mezi noetikou a poetikou. Tedy nejen pojem struktury, ale i uměleckého díla „bytostně“ souvisí s „myšlením dialektickým“ (Mukařovský 1966f [1947]: 117).<sup>87</sup> Mukařovského teorie odkazuje tímto k dialektickému způsobu uvažování,<sup>88</sup> které mimo jiné uvádí Mukařovského do spojitosti se surrealisty, pro něž je dialektika základním východiskem (viz výše).<sup>89, 90</sup>

Mukařovský jako strukturalista sleduje především strukturní vlastnosti díla s dominující estetickou funkcí, avšak jako sémiotik pozoruje umělecké dílo

---

<sup>87</sup> I Jakobson je nakloněn dialektickému přístupu při studiu formy uměleckého díla: „Jakobson v přednáškách kanonizuje dialektický materialismus jako optimální myšlenkovou půdu pro studium ‚problémů formy‘.“ (Glanc 2005: 137)

<sup>88</sup> Dialekticky uvažuje Mukařovský i o uměleckém díle-znaku: „Umělecké dílo je znak. Není ani přímým projevem tvůrce, ani života společnosti – nebo prostředkem k něčemu, co stojí mimo ně, nýbrž má svá vnitřní zdůvodnění, je samo v sobě. Tato autonomie nesmí být chápána jako vytržení ze všeho nebo zasazení do vzduchového prostoru. Naopak, umělecké dílo má vztah ke všemu: vztah intenzivní a dynamický; představuje svět pro člověka.“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 57)

<sup>89</sup> Mukařovský se dialektikou i sám teoreticky zabýval, např. ve studii „Dialektické rozpory v moderním umění“ (Mukařovský 1966a [1935]).

<sup>90</sup> Noetický materialismus a dialektika tvořil nejen styčný bod se surrealisty, ale levicí jako takovou, která se k dialektickému materialismu hlásila. Není pak divu, že „zájem o Mukařovského estetiku projevovali i průkopníci marxistické kritiky, Václavek a Konrad.“ (Chvatík 1970: 13)

také jako znak.<sup>91</sup> Mukařovský tedy „sleduje linii „ontologickou“ i „sémiotickou“ současně“ (Petříček 1996: 367). Jelikož znak je ve svých strukturních vlastnostech „smyslově vnímatelná entita, která v procesu komunikace zastupuje jinou věc, referenta, jehož zobrazuje či reprezentuje“ (Nünning 2006: 882), tedy zprostředkovává komunikaci, předává sdělení, umožňuje tak recipientovi, jenž znak vnímá, předat informaci, tedy i „možný postoj ke světu jako celku“ (Petříček 1996: 367). Znak má pomoci uchopit skutečnost, „skutečnost toliko zastupovat“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309), představuje tedy metaforicky holistický přístup ke skutečnosti: „Jakožto autonomní znak vznáší se dílo nad skutečností: vstupuje k ní ve vztah toliko jako celek, obrazně: každé umělecké dílo je pro vnímatele metaforickým zobrazením skutečnosti, i jako celku, i kterékoli ze skutečností, jím zažitých.“ (Mukařovský 2007b [1943]: 380)

Sémantickým výkladem celého díla, pojatým jako znak či jako soustava znaků a významů, je pak odkrýván vztah mezi uměleckým dílem a společností. „Vztah mezi uměleckým dílem a společností musí být v každém individuálním případě odhalován sémantickým rozbořem díla.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 121) Tento jeho postup, tj. od podrobné formalistické analýzy po sémantický rozbor ve vztahu ke skutečnosti, je patrný v mnoha studiích – např. ve studiích „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“ (Mukařovský 2007c [1938]) nebo „Genetika smyslu v Máchově poesii“ (Mukařovský 1938).

Syntéza znaku a skutečnosti pro Mukařovského představuje „činnou přítomnost člověka ve světě“ (Vojvodík 2006: 27): „Umělecké dílo se stává přímo konfrontací já s celkem světa.“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 27) Pro porozumění dílu a následně tedy i zobrazené skutečnosti musí recipient vnímat všechny složky díla, protože na těchto mikrostrukturách lze teprve odrazem spatřit makrostruktury. Vnímatel tedy musí „zaujmout takový postoj ke skutečnosti jako celku, jaký dílo svou strukturou proponuje a v jakém se skutečnost ukazuje“ (Petříček 1996: 366). Mukařovský zdůrazňuje, že zprostředkující reflexe a rekonstrukce vztahu k empirické skutečnosti tvoří „základní intenci moderního umění vůbec“ (Vojvodík 2006: 27).

---

<sup>91</sup> „/Umělecké, pozn. I. T./ dílo je znakem. Ne že by umělecké dílo jako celek znamenalo zase celek, nýbrž každá ze složek má samostatný význam. Jsou tu složité vztahy; ale umělecké dílo je svět sám pro sebe.“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 58)

Umělecké dílo nepředstavuje pro Mukařovského pouze znak, ale také věc mezi věcmi – dílo-věc, tj. artefakt,<sup>92</sup> kladoucí důraz na „smysly vnímatelnou stránku díla“ (Nünning 2006: 44). Dílo-věc je pak i „jako takové projevem a svědectvím autora, jeho lidské existence a hledáním jejího smyslu“ (Vojvodík 2006: 26). Mukařovský tudíž v umění spatřoval nejen sémiotickou soustavu, ale i antropologicko-ontologickou dimenzi<sup>93</sup> mající dopad v reálném, žitém světě na „kulturně stabilní struktury obecně lidského“ (ibid.). Pomocí umění tudíž člověk „rozšiřuje prostor své zkušenosti se světem a osvojování si světa“ (ibid.: 26–27).

Odras skutečnosti v uměleckém díle považuje Mukařovský za jedno z hlavních kritérií životní důležitosti díla (Mukařovský 2007c [1938]: 376), chápe umělecké dílo jako klíč k pochopení i uchopení skutečnosti.<sup>94</sup> Vztah ke skutečnosti zkoumá, jak jsme si ukázali, z několika hledisek: dialekticky, sémioticky, metaforicky, antropologicky a sémanticky. Jakým způsobem tedy reflektoval surrealistická umělecká díla ve vztahu ke skutečnosti?

#### 4.1.3. Mukařovského pojetí uměleckého díla ve světle surrealismu

Úkol umění v roce 1938 je podle Mukařovského ve zprostředkování pravdivého pohledu na skutečnost – umění má „orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem

---

<sup>92</sup> Mukařovský se na základě díla-věci, artefaktu daleko více věnuje výtvarnému umění: „Malířské dílo je vlastně nejilustrativnějším příkladem „artefaktu“ [...], tedy lépe než díla jiného typu akcentují některá východiska strukturalistické estetiky (zvláště „receptivní“ moment, který je v ní implikován).“ (Petříček 1996: 366–367)

<sup>93</sup> „Zachová-li si za těchto okolností dílo svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost, budeme mít právo považovati to za záruku toho, že se neobrací pouze k osobnosti, určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka. A právě v tom záleží univerzální hodnota uměleckého díla [...]. Ostatně všeobecná estetická hodnota nevyčerpává se pouhou čistě estetickou účinností díla: dílo, které je jejím nositelem, bude mít také schopnost zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmantější stránky duševního života osoby, která s tímto dílem vstoupí ve styk.“ (Mukařovský 2007a [1939]: 165–166)

<sup>94</sup> „Tím, že umělecké dílo některé vlastnosti reality vyzdvihuje, podává jistý klíč k jejímu pochopení i uchopení. Umělecké dílo jakožto znak je tedy osnováno na dialektickém napětí mezi dvojím vztahem ke skutečnosti: vztahem k oné konkrétní skutečnosti, kterou přímo míní, a vztahem ke skutečnosti vůbec.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 121)

blížíci se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot“ (Mukařovský 2007c [1938]: 376). Mukařovský spatřoval v dílech Surrealistické skupiny snahu soudobého uměleckého směru po hledání tohoto pravdivého pohledu, který by objasňoval vztah mezi empirickou skutečností a individuem.<sup>95</sup> Surrealismus sice zaujímal k materiální skutečnosti deformativní vztah, ale po stránce noetické byl „veden snahou navázati opět styk se skutečností materiální, a to pomocí osobnosti“ (Mukařovský 1966a [1935]: 257), která však nebyla rekonstruována jako psychologické individuum, ale jako „osobnost biologická“ (ibid.).

Při analýze surrealistických děl si Mukařovský klade za cíl „čisté poznání“ (Mukařovský 2007c [1938]: 376), soustředil se proto především na strukturu, práci se znakem a jeho funkci, aby vše završil celostním pohledem na dílo sémantickým rozbořem. Tento přístup mu měl osvětlit „způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti“ (ibid.). Vizually vnímaná objektivita zobrazené skutečnosti<sup>96</sup> u něj hrála podružnou, popř. žádnou roli. Mukařovský tedy sleduje podrobně umělecké prostředky, neboť se způsobem svého užití ve významové výstavbě uměleckého díla řídí metodickým principem, jež proměňuje právě sama skutečnost (ibid.).

Exemplárním příkladem Mukařovského rozboru, jak umělecké dílo transponuje předmětnou skutečnost, pro mne představuje Mukařovského sémantická analýza Nezvalovy sbírky *Absolutní hrobař* (ibid.). Po podrobném zkoumání básnické metody uplatněné v díle se dopracovává až k určitému „návodu“, jakým způsobem toto dílo číst. Dochází k tomu, že základním principem výstavby této Nezvalovy sbírky je „osamostatňování jednotlivých drobných i nejdrobnějších významových celků“ (ibid.: 397).

---

<sup>95</sup> Zcela opačného názoru byl ve třicátých letech např. Jindřich Chalupecký. Surrealismus mu byl sice blízký svým principem, ale vyčítal mu přílišné epigonství a imitátorství přejatých formálních prostředků moderního umění, které se nepokoušel samostatně uchopit zápas o znovustvoření člověka (Mečíř 2007: 12–17). „Podle Chalupeckého se však tvorba českých surrealistů stala pouhým formalismem, což chápal jako falšování hodnoty surrealismu.“ (ibid.: 12)

<sup>96</sup> Vizualizace není podstatná jen u výtvarných děl, ale také u surrealistické poezie, která je s výtvarným uměním těsně provázána (viz níže).

Vzájemné nezávislosti významových úseků se dosahuje iluzí, „že místo slovních pojmenování, spjatých navzájem vlákny ustálených souvislostí, máme před sebou věci jimi označené“ (ibid.: 397), dochází tedy k zvěcnění slovních významů. Nezvalovy básnické obrazy také matou, protože primárně nepracují s přeneseným významem, ale naopak s významem lexikálním – místo slov a jejich významů máme před sebou samy jednotlivé věci jimi označené (ibid.: 381). V básnickém textu se pracuje i se zvláštním druhem synekdochy, kdy jednotlivé části věci samé nabývají schopnosti fungovat jako samostatné celky, čímž se destruuje významová jednota nejen věci samé, ale celé situace (ibid.: 397). Těmito postupy dosahuje Nezval volných a nepředvídatelných významových vztahů, „znepokojivě tajemn[é] neurčitost[i]“ (ibid.: 381). Čtenář má tedy za úkol dešifrovat mezi těmito nepředvídatelnými a nepředurčenými vztahy významová spojení v básni, odkrýt sémantický klam a rozluštit hádankovitost básnického textu.

Mukařovský zde pojednává sice o vztazích mezi znaky básnické sbírky *Absolutní hrobař*, ale jestliže dílo zastupuje interpretovanou skutečnost (viz výše) a jestliže recipientovi nabízí možnost pohledu na skutečnost, pak tyto „nepředvídatelné a nepředurčené vztahy“ v textu básní analogizují „nepředvídatelné a nepředurčené vztahy“ ve skutečnosti (viz výše). Tudíž „návod“, jak číst Nezvalovy texty, se stává metaforickým postupem, jak reflektovat soudobou skutečnost chovající se podobně tajemně a hádankovitě.

Mukařovský dále ve své analýze poukázal na blízké vztahy surrealistické poezie a malířství. V Nezvalově sbírce se tento vztah demonstruje na zvěcnění slovních významů. Malířské tvárné prostředky jsou tímto transponovány do poezie. Důraz je kladen na věčný vztah „spojující znak se skutečností“ (ibid.: 397), respektive na realizaci znaku. Nezval porušuje zaběhlou normu zástupného charakteru znaku. Znak se skutečností splývá, tváří se, „jako by byl skutečností samou“ (ibid.). Zde Mukařovský upozorňuje, jak tato hra se znakem má „svůj velmi vážný ekvivalent v životní praxi“ (ibid.) – naráží především na hospodářskou krizi, která měla svůj prapůvod právě v neukotvené znakovosti peněz:

„Žijeme v době nesmírného zdůraznění znaku: organizace společenská, hospodářská, politická nabyly vývojem posledních desetiletí takové složitosti, že nemohou být jinak ovládány než pomocí znaků zastupujících skutečnosti, mnohdy dokonce pomocí několikapatrové

nadstavby znaků (znak znaku). Tak počínají si např. národohospodáři uvědomovat, že čistě znakový charakter peněz uplatňuje se stále silněji s postupným uvolňováním měn od přísné souvislosti s kovovým základem, jenž peníze poutal k hmotné skutečnosti.“ (ibid.)

Mukařovský dodává, jak odvážné experimenty moderního umění se znakem odhalují skryté mechanismy aplikace znaku na skutečnost, čímž jí pomáhají k jeho poznání, a tím i lepšímu ovládnutí.

Odraz komplikované skutečnosti shledává Mukařovský i v uměleckých prostředcích výtvarných. Ve studii o Jindřichu Štyrském (Mukařovský 1966d [1946]) se věnuje analýze Štyrského práce s prostorem a linií. Mukařovský zjišťuje, že Štyrský popírá v obrazovém prostoru „pohyb do hloubky“ (ibid.: 317), v nejkrajnějších případech je nahrazuje „souřadným kladením obrysů vedle sebe na plochu prostorově indiferentní“ (ibid.). Popírání soudružnosti i hloubky obrazového prostoru vyplývající z budování obrazu z obrysu však ve Štyrského díle nepřestavuje pouze metodický princip, ale metaforicky přenesený noetický poměr malíře ke skutečnosti: „Řád prostoru, který malíř-básník bolestně hledal, tím bolestněji, že jej ve věcech cítil, ale nenacházel k němu logicky důsledné cesty, byl mu jen metaforou pro nedostatek řádu v poměru mezi člověkem a světem, jaký děsil lidstvo v době mezi dvěma válkami.“ (ibid.)

Literární i výtvarné konstrukční principy surrealismu, jak je objevuje a interpretuje strukturalistická a funkční analýza, chápal Mukařovský jako indicie k odhalení a poznání zobrazeného vztahu ke skutečnosti – např. porušení časoprostorové kauzality, volné a nepředvídatelné významové vztahy, porušení jednoty situace, „osamostatňování významových jednotek, spojené s tendencí k synekdochickému pojmenování a k personifikaci jednotlivých částí věcí [...], nebo popření pohybu a hloubky obrazového prostoru u Štyrského“ (Vojvodík 2006: 28). Tyto indicie vnímal jako zásadní projevy „otřesení důvěry ke skutečnosti a zároveň jako výraz zesílené potřeby najít pevný bod ve světě, ohroženém zhroucením řádu“ (ibid.). Zkoumání uměleckého díla tak představuje zkoumání skutečnosti samotné, čímž umění surrealistů podle Mukařovského konalo odpovědně svůj úkol zprostředkování pravdivého pohledu na skutečnost a naznačení cesty k jejímu poznání. Zkušenost se světem a osvojování si světa v surrealistických uměleckých dílech se však nepředstavuje jako přesné vykreslení skutečnosti, tj. přesnější, konkrétnější, idealistický či

realistický popis skutečnosti – zobrazená skutečnost rekonstruuje svými prostředky „vztah díla k duševnímu životu vnímatelovu“ (Mukařovský 2007b [1943]: 382).<sup>97</sup>

Surrealistické umění pro Mukařovského představovalo „tykadlo“, „kterým člověk vnímá přeměnu skutečnosti“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309) a odkrývá ji takovou, „jaká opravdu je“ (ibid.). V roce 1946 při zahájení výstavy Toyen v Praze tematizoval Mukařovský ve svém proslovu, jak pravdivě byli surrealisté schopni reflektovat předválečnou skutečnost:

„Upozorňoval jsem tehdy v úvodním proslovu, že právě umění Štyrského a Toyen zobrazuje skutečnost, jaká je, vlastně jaká tenkrát byla, skutečnost nejsoučasnější a nejaktuálnější, skutečnost, ve které lež si činí nárok být věrodatnější než hmatatelná pravda a ve které zákon příčinnosti ustupuje organizované nahodilosti. Upozorňoval jsem, že ti, kdo toto umění zamítají, činí to ne z lásky ke skutečnosti, ale ze strachu před pravou tváří skutečnosti soudobé.“ (Mukařovský 1966c: 312)

Dílo surrealistů na první pohled chaotické a nečitelné tak paradoxně svým postojem prostředníka mezi komplikovanou skutečností a individuem ztraceném v řádu tohoto světa odráželo empirickou skutečnost nejvěrněji, jak jen mohlo, tj. zrcadlově k destabilizované společnosti.<sup>98</sup> Obrazy v širokém slova smyslu, ať už malba nebo báseň, reflektovaly skutečnost takovou, jaká byla – chaotická, nesrozumitelná, destabilizovaná a komplikovaná ve své nečitelné mnohvrstevnatosti.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Viz např. zde: „Štyrský však nemaluje ani jedinečný vjem, ani znak k němu příslušný: ať na jeho obraze najdeme pouhý obrys, ať předmět významově neurčitý, ať konečně věc pojmenovatelnou, vždy se dovolává nikoli skutečnosti určité, ale poměru mezi člověkem a skutečností vůbec.“ (Mukařovský 1966d [1946]: 316)

<sup>98</sup> Jelikož umělecké dílo zrcadlí vztah ke skutečnosti v soudobé realitě nejvěrohodněji, mohu analyzovat recepci jednotlivých surrealistických děl skrze teoretickou analýzu Mukařovského a Jakobsona a zároveň mohu tuto recepci metaforicky vztahovat na tehdejší empirickou skutečnost.

<sup>99</sup> „Přes své programové úsilí o radikální proměnu obrazu skutečnosti i jí samé, o umění tak autonomní, že není tolik výrazem zkušenosti – byť extrémní – jako vynalézáním nových forem života, přispěly konečně avantgardy i k našemu poznání světa stávajícího. Realita se z umění nedá vypudit tak snadno, jak by se zdálo. [...] Transformační úsilí surrealismu nebo kubismu, přes důraz, který samy kladly na svou „nadskutečnost“ a autonomii, nás nakonec často vedou zas jen k hlubšímu vnímání světa, jak jej známe.“ (Král 1987: 153)

## 4.2. Zpředmětnění světa

Motto: *„Realita předmětná je způsobilá hrát roli stavebnice, z níž vytváří lidská touha nadreálné konstrukce.“*

Vítězslav Nezval

(Nezval 1974c [1938]: 373)

V období třicátých let se v surrealistických uměleckých dílech objevily některé výrazné konstruktivní prvky, mezi něž patřilo i větší tíhnutí k předmětnosti a k věcné konkretizaci obrazové reality. V předchozí kapitole jsem se pokusila vylicít, že surrealistická umělecká díla dokázala nejautentičtěji ze soudobého umění tvořit zrcadlového prostředníka mezi empirickou skutečností a individuem. Znamená to, že zpředmětnění surrealistických děl souvisí s kauzálním vztahem mezi individuem a skutečností – tudíž představuje jeho reflexi.

Tématem této kapitoly je právě objasnění těchto vztahů, tj. jak se vztah k objektům projevoval v surrealistických dílech, čím a proč byla předmětnost vyvolána a zda lze najít obdobné paralely zpředmětnění i v teoretických pracích Mukařovského a Jakobsona. Na závěr bych se chtěla pokusit o srovnání koncepcí surrealistů, Mukařovského a Jakobsona z hlediska vztahu k předmětu, a tak dokázat, že předmětnost tvoří jedno z jejich základních paradigmatických témat.

### 4.2.1. Objektivizace v surrealismu

#### 4.2.1.1. Surrealistický objekt

André Breton svou přednáškou „Surrealistická situace objektu“ (Breton 1937: 65–106) upozornil, že surrealismus věnuje objektu v jeho „nejširším filosofickém smyslu“ (ibid.: 73) velkou pozornost. Breton přímo otevřeně prezentuje, že objekt je v centru surrealistické pozornosti: „[P]rávě na objekt dívaly se v posledních letech otevřené a čím dále tím zjasněnější oči surrealismu“ (ibid.: 58).

Breton zdůrazňoval především funkci tohoto předmětu – z rychle se šířícího surrealismu se totiž pomalu vytrácela původní idea, tj. hledání bodu,



v němž by došlo k dialektické syntéze vnitřní imaginace a vnější skutečnosti dokazující podivuhodnost a magičnost světa. Právě skrze „surrealistický objekt“ by byla tato idea snadněji udržitelná. Tím by se surrealismu vytvořila jakási značka mající název: „Totoť jest surrealistický předmět,“ (ibid.: 72) tudíž i předmět nesoucí původní ideu surrealismu.

Podle definice Salvátora Dalího, jak ji předložil Breton ve své přednášce, představuje surrealistický objekt takový „předmět, který je schopen jistých mechanických úkonů a pohybů a který se zakládá na fantasmatech a představách, jež mohou být vyvolány realizováním nevědomých aktů“ (ibid.: 103–104). Tento surrealistický objekt tudíž, i přes svůj imaginativní původ i účel přemísťovat touhu do vnějšího světa, konstrukčně odpovídá hmotnému předmětu, neboť jen předmět založený na hmotné materializaci je schopen „mechanických úkonů a pohybů“. Právě s takovými zmaterializovanými, zobektivizovanými imaginativními předměty – „objekt[y] snový[mi], objekt[y] se symbolickými úkony, objekt[y] skutečný[mi] i virtuální[mi], objekt[y] pohyblivý[mi] a němý[mi], objekt[y]=přízrak[y], objekt[y] nalezený[mi] aj.“ (ibid.: 58) – se setkáváme v surrealistických dílech.

#### 4.2.1.2. Smyslová modalita vizualizace jako důkaz předmětnosti

Vztah k předmětnosti světa se ovšem nerodí pouze z potřeby vytvoření reprezentativního surrealistického předmětu, ale také z procesu surrealistické percepce světa.

Hlavní inspirační zdroj surrealismu tvoří subjektivní iluzorní sféra vnitřní obrazotvornosti, tj. imaginace v širokém slova smyslu (vzpomínky, pamětní reprodukce, sny, fantazie, vědomé snění, eidetické obrazy, synestezie, představové komplexy a další). Při recepci představ z prostoru imaginace se uplatňují smyslové modality, dominantu pak tvoří modalita vizuální – představy-obrazy, vždyť například sny neprobíhají v pojmech, ale právě v obrazech. Vizualizace se pro surrealismus stává nejpodstatnější smyslovou modalitou, např. pro Karla Teigeho se vizualizace již v roce 1925 stala vůdčím smyslem: „Moderní zrak je orgánem, v němž jsou shrnuty všechny smysly, je to zrak, který myslí a cítí.“ (Teige 1925: 112)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Vizualizace je úzce spojena s výtvarným uměním (viz níže).

Vizualizace ve světě imaginace má podobný charakter jako vizualizace vnějšího světa-prostoru. Sama schopnost vizualizace tvoří základní percepční modalitu pro uchopení prostoru jako takového, představuje základ orientace ve světě – světě-prostoru. Svět-prostor je pro vizuální modalitu definován hlavními koordináty, kterými jsou objekty. Vizualizací objektů a jejím kognitivním zpracováním dokážeme pak svět-prostor uchopit, a tím se ho i zmocnit. Objekty jsou tudíž pro lidský subjekt ontogeneticky primordiální kognitivní celky. Tento blízký vztah mezi objekty a vizualizací znamená, že pokud s vizualizací pracujeme ať už ve vnitřním nebo vnějším prostoru, tj. v prostoru imaginace nebo prostoru světa, pracujeme zároveň i s objektivizací. Proto vizualizace již sama v sobě implikuje objekty – objekt je pak primordiem vizualizace.<sup>101</sup>

Zdůraznění vizualizace se zrcadlí i ve vztahu k tělesnému orgánu zraku – k oku. Oko je mezi surrealisty považováno za „nejkultivovanější z našich smyslových orgánů“ (ibid.).<sup>102</sup> Demonstraci vizualizace spatřujeme na mnohých surrealistických obrazech, kde se zdůrazněné oko stává centrem pozornosti, např. kresby Jindřicha Štyrského *Všudypřítomné oko* (viz Obrázek č. 5 a Obrázek č. 6) nebo koláže Karla Teigeho (viz Obrázek č. 7 a Obrázek č. 8).<sup>103</sup>

Objekty v sobě skrývají vizuální kontakt, na druhém místě je pak kontakt hmatový. Z aspektu hapticko-somatického se oko sekundárně považuje i za bod dotyku. Po viděném předmětu, surrealistickém objektu, oko „klouže“, čímž se tohoto objektu dotýká a i zmocňuje.<sup>104</sup> Zrak tedy konkuruje hmatu. Oko pak dokáže vnímat i předměty vystupující z obrazů nebo míšení látek na

---

<sup>101</sup> Zde se vracíme k původnímu významu slova „objekt“ – „obiectum“ ve středověké latině je to, co je předhozeno smyslům (Rejzek 2001: 419).

<sup>102</sup> Teige dokonce popisuje moderní zrak, který je „rafinovaný, pronikavý, zběžný, svižný, o rychlých akomodačních schopnostech“ (Teige 1925: 112).

<sup>103</sup> Teige spatřuje v oku i nejerotogennější orgán lidského těla: „Erogení oblast nejvzdálenější od sexuálního objektu, vůdčí, „vznešený“ smyslový orgán lidský (= mluveno slovy starých estetik), totiž oko, bývá vzrušováno nad jiné intenzivně právě tou kvalitou vzrušení, jejíž příčinou je to, co zveme krásou milostného objektu. Optický dojem bývá cestou, na níž se nejčastěji probouzí libidinózní vzrušení a na níž se právě počíná selekce, jež dává sexuálnímu objektu vyrůstati v krásu.“ (Teige 2004 [1930]: 20)

<sup>104</sup> Oko v tomto smyslu nemusí jen vizuálně recipovat obrazy, ale i text je pomocí oka uchopován – okem jsme schopni dešifrovat skrytý význam pojmu, vizualizovat – tj. zpředmětnit, a následně teprve interpretovat.

surrealistických obrazech. Oko tedy v surrealistické estetice nezpodobňuje jen zpředmětnění samotného procesu vizualizace, ale také nepřímého dotyku podobajícího se hmatovému kontaktu, a může se tak stát i recepčním orgánem fetiše, např. pro Karla Teigeho v sobě oko „soustřeďovalo především důležitý erogenní potenciál“ (Srp 2001a: 47).

Vizualizace však nesouvisí pouze s objekty, ale také hraje podstatnou roli při hledání surrealistického objektu, jak jsem ho definovala výše.

Oko se stává nástrojem subjektu,<sup>105</sup> který je skrze něj schopen zakoušet aktivně objekt v jakékoli skutečnosti „tak, jak je“, tj. pomyslně „objektivně“, přičemž nezávisí na směru pohledu – zda vede směrem dovnitř těla (vnitřní imaginace jako sen, fantazie) či zevnitř těla (vnější skutečnost, realita).<sup>106</sup> Vizuální obraznost surrealismu je podpořena i vlivem vnitřní imaginace – oko spojuje prostor vnitřní obrazotvornosti, např. fantazií nebo snů, s vnější skutečností. Oko tak vytváří ideální prostor pro syntetické uchopování surrealistických objektů – dokonalý dialektický prostor, bod střetnutí imaginativního a skutečného – prostor nadskutečnosti.

---

<sup>105</sup> Nesmíme zapomínat, že „oko“ v obrazech Toyen a Štýrského také může představovat samotného recipienta, resp. zmnožení jeho pohledů na výtvarný objekt, na obraz-věc, neboť: „Věc – i obraz-věc – se stává výtvarným dílem, když je vystavena pohledu diváka. Teprve lidské oko propůjčuje obrazu jeho estetickou existenci.“ (Chvatík 1970: 67).

<sup>106</sup> Na tuto reciprocitu ve vztahu ke zraku (oku) již poukazoval ve své práci francouzský fenomenolog Maurice Merleau-Ponty v nedokončeném díle *Viditelné a neviditelné* (Merleau-Ponty 1998 [1964]). Zdůrazňuje lidskou tělesnost, která představuje jednak „viditelnou“ součást světa, ale zároveň je sama i „vidoucí“: „[V]áhu, hutnost, tělesnou látku každé barvy, každého zvuku, každé hmatatelné tkáně přítomnosti a světa tvoří to, že každý, kdo je uchopuje, má pocit, jako by se z nich vynořoval zavíjením do sebe či zdvojováním, jako by byl s nimi v podstatě stejného rodu, jako by byl touto smyslovou věcí, jež přichází k sobě, anebo jako by smyslová věc naopak byla v jeho očích jeho dvojníkem či prodloužením těla.“ (ibid.: 112). Lidské tělo je tedy „vidoucím a zároveň viditelným tělem, subjektem a zároveň objektem vidění“ (Vojvodík 2004: 240). Tato tělesnost tedy zakládá vnímání reality jako smyslové, vizuální a předmětné. (Kabátová 2006: 72)

Ovšem Merleau-Ponty jde ve svém uvažování ještě dále, když tělo považuje za „jediný prostředek, aby pronikl mezi věci tohoto světa“ (Vojvodík 2006: 12). Tělu jako takovému přiřazuje vlastní tvůrčí schopnost, a tím tedy podíl na duchovním konstituování tvůrčí činnosti: „Merleau-Ponty přisuzuje oku/vidění vlastní produktivní tvůrčí schopnost; v jeho pojetí je oko nejen orgánem smyslového vnímání, ale také orgánem duchovním.“ (ibid.: 11)

#### 4.2.1.3. Surrealistický princip poezie a jeho předmětný analogon v malbě

Surrealističtí umělci „směřovali k předmětné obraznosti a symbolice, odvolávající se ke snu a podvědomí jako ke své primární inspiraci“ (Anděl 1993: 135). Princip poezie zprostředkující „v člověku komunikaci vnitřního a vnějšího světa“ (Nezval 1974c [1938]: 373) odkrýval svou mnohovýznamovostí hlubší a znepokojivé vrstvy reality (Anděl 1993: 135), a stal se tak obecným principem surrealistického umění. Tento koncept poezie pak najdeme ve všech surrealistických dílech – od fotografie přes koláž až po báseň.<sup>107</sup> V českém surrealismu došlo především k „identifikaci malíře a básníka“ (Teige 1938: 193) patrné již v období artificialismu Štyrského a Toyen,<sup>108</sup> čímž surrealistické hnutí navazovalo na poetismus, ale současně „reagovalo na nejistotu a úzkost vyvolanou sociálním a politickým vývojem“ (Anděl 1993: 135). Spojení malířství a poezie se pak projevovalo „v různých rovinách textu a obraznosti“ (Čolaková 1999: 33).

Propojením verbálního a vizuálního se odkryly roviny recipročního prolínání v umění – např. malířství ovlivnilo básnictví vizuální předmětností, báseň zase na plátnech rozšířila spektrum symboliky surrealistických objektů, a zjevila se jasněji struktura umění jako takového.<sup>109</sup> Sdružením malby a poezie vznikají fascinující surrealistické objekty, které se nacházejí mezi předmětností a symbolikou. Zřetel se tedy obrací „stejně jako v básnictví jako v malířství, nikoli ke znaku, nýbrž k věci jím míněné; věc sama, ne znak, přejímá úkol symbolu zastupujícího věci jiné. Za této situace stávají se poezie a malířství víc

---

<sup>107</sup> Vyčlenění radikálního funkcionalismu z devětsilského programu „stavby a básně“ koncem dvacátých let vedlo k osamostatnění a oddělení architektury a designu od malířství a sochařství a „povýšilo „báseň“ na hlavní princip nového hnutí malířů a sochařů, jímž se stal právě surrealismus“ (Anděl 1993: 134).

<sup>108</sup> K blízkému vztahu malířství a poezie odkazuje i výstava *Poezie 1932* v Mánesu, která na podzim onoho roku hostila umělecká jména jako Arp, Chirac, Ernst, Šíma, Štyrský, Toyen a mnoho dalších. Symbolická a programová volba názvu výstavy poukazovala na rozsáhlou diskuzi celého meziválečného období o povaze malířství a poezie, „o povaze umělecké tvorby jako takové“ (Toman 1993: 93).

<sup>109</sup> To ovlivnilo i teoretickou koncepci Mukařovského, který se soustředil na hledání společných znaků v umění obecně. Nezajímala ho jen jednotlivá odvětví jako sochařství, filmová tvorba, fotografie, koláž, báseň, ale jejich obecně sdílené znaky.

než jindy sestrami, ježto kvalitativní rozdíl mezi znaky, jichž užívají – zde slovo, tam barva a linie – ustupuje do pozadí.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 311)

Stírá se hranice mezi verbálním znakem k diskursivnímu myšlenkovému zpracování a obraznou nediskursivní informací přijímanou vhladem, dochází ke strukturálně funkčnímu spojení verbálního a pikturálního obrazu (Čolakova 1999: 33) a důraz je kladen na symbolickou povahu imaginace.<sup>110</sup> Obraz a slovo jsou si rovny. Důraz není kladen na „techniku“ surrealistického umění,<sup>111</sup> ale na recepci a interpretaci jeho symboliky, která je pozorovateli ukládána jako úkol (Mukařovský 1966b [1938]: 310–11).<sup>112</sup>

Surrealistická malba se stává „noselem hlubších významů, pramenících z umělcova nevědomí a odkrývajících skryté vrstvy lidského bytí“ (Šmejkal 1989: 378). Plošné znaky přecházejí v symbolické surrealistické předměty imaginativního prostoru. Malířství tak vizuálně vyjadřuje „percepci vnitřního světa“ (Breton 1937: 98) a stále více se stává konkrétním, zpředmětněným světem. V surrealistické malbě pak dochází ke kombinaci „abstraktního“ s „konkrétním“ uměním.<sup>113</sup> Tento proces přechodu je dobře patrný na dílech Štyrského a Toyen. Jejich koncepce artificialismu jako umění čistě abstraktního, nevázejícího se na zpodobování skutečnosti plně volného lyrického „jiskření“ a „krajně citlivé poetické imaginac[e]“ (Teige 1938: 193), se v krizovém období třicátých let mění. Neurčitá změň barev a tvarů, jako např. obraz *Smrt Orfeova*

---

<sup>110</sup> Na symbolickou povahu imaginace poukázala zvláště psychoanalýza Sigmunda Freuda.

<sup>111</sup> „Jelikož surrealisté nespatovali posláním nových výtvarných postupů ve formálním experimentování, nýbrž v následné interpretaci díla, mohli u některých technik, dostupným i laikům, stírat rozdíl mezi básníkem a malířem.“ (Bydžovská – Srp 1994: 108)

<sup>112</sup> „Interference znakových systémů poezie a malířství je důsledkem nového filozofického výkladu lidského prostoru a času, nového chápání vnějšího a vnitřního světa člověka. Na rozdíl od symbolismu, kde se vyskytuje interference znakových systémů poezie a hudby, a jeho principy proto mají časový charakter, v obrazové struktuře kubismu i surrealismu zcela převládají prostorové znaky.“ (Čolakova 1999: 34)

<sup>113</sup> „Malba /poetistů a surrealistů Šímy, Štyrského, Toyen, Wachsmanna, Muziky/ se tu pokouší tlumočit na ploše obrazu básnickou představu, přičemž není podstatné, kombinuje-li tato představa prvky „konkrétní“ a „abstraktní“, prvky snové, mytologické a vzaté ze všední skutečnosti, podává-li je s názvukem kubistického tvarosloví, řečí „poetického naivismu“, „artificialismu“ nebo s šokujícím verismem koláže. Horizont malby se tu podstatně rozšiřuje a stýká se s horizontem poezie.“ (Chvatík 1970: 76)

či cyklus kreseb *Apokalypsa* (viz Obrázek č. 9) od Štyrského nebo *Jezerní krajina* (viz Obrázek č. 10), *Mořská krajina* a *Oasa* od Toyen, se začíná konkretizovat. Se vznikem Surrealistické skupiny v roce 1934 nadchází v jejich tvorbě fáze „objektivní nadreality“ (Teige 1938: 194), o níž mluvil Breton ve své přednášce – objevují se linie tvarů, předmětů, postav, příznaků. Abstrakce sice umožňuje zachytit emoce, dojmy, pocity, ale paradoxně předmětné zobrazování zprostředkovává svobodnější a interpretačně zachytitelnější imaginaci. Předměty na surrealistických plátnech umožňují extrahovat symbolickou povahu imaginace z vnitřního prostoru subjektu, který ji následně může podrobit zkoumání a analýze.

Breton ve své již zmíněné přednášce „Surrealistická situace objektu. Situace surrealistického objektu“ (Breton 1937: 65–106) poukazuje na sepětí vnitřní představy (*la représentation intérieure*), „obrazu, jenž tkví v duchu“ (ibid.: 76), s představou „konkrétních forem skutečného světa“ (ibid.). Surrealistické malířské výtvořiny pak „nemohou přijít na svět jinak, než prostřednictvím svého návratu k „vizuálním zbytkům“, pocházejícím ze zevní percepce“ (ibid.: 99). Surrealistické malířství se snaží „uchopit předmět v jeho obecnosti [...]: totiž chce vyloučit (relativně) zevní předmět jako takový a nazírat přírodu toliko v jejím vztahu k vnitřnímu světu vědomí“ (ibid.: 76). Surrealistický obraz se stává dvojdomým prostorem – zobrazuje jednak surrealistické objekty, které jsou samy pokusem zobrazit dialektickou povahu obsahu předmětů, a jednak symbolicky přepodstatňuje samu skutečnost.<sup>114</sup> Zobrazená věc se stává „symbolem, jenž je zároveň i samostatnou realitou, i obrazem všeho skutečného“ (Mukařovský 1966b: 310).<sup>115</sup>

Surrealistický obraz propojuje hned několik aspektů surrealistického uvažování ve vztahu k předmětnosti – představuje snahu vizualizovat

---

<sup>114</sup> „I když je předmět namalován, nerozsakuje se do plochy, je sám o sobě, v sobě soustředěn, jako kdyby byl hmotný. Obraz projevuje svrchované úsilí přepodstatnit se v samu skutečnost, kterou zobrazuje; zato zobrazená věc projevuje snahu stát se v básnickém slova smyslu obrazem věcí jiných, všech, jež nějak připomíná, ať vlastnostmi, ať podobou, ať časovým nebo prostorovým sdružením.“ (Mukařovský 1966b: 310–11)

<sup>115</sup> Tato významová mnohoznačnost surrealistických předmětů narušila i vztah předmět-znak: „[O]braz směřoval k tomu, aby se stal ekvivalentem skutečnosti, zatímco věci, které na něm byly znázorněny, stupňovaly svou významovou mnohoznačnost. Tento rozpor vytvářel napětí mezi obrazem – skutečností a předmětem – symbolem.“ (Srp 1988: 72)

surrealistický objekt, obrazovou metodou propojuje skrze zrakový orgán oka vědomí subjektu s obklopující realitou,<sup>116</sup> ztvárňuje „„němý logos“, který je věcí a duchem zároveň,“ (Vojvodík 2004: 240), mnohohrstevnatou symbolikou interpretuje skutečnost a svou podstatou je předmětem-věcí empirické skutečnosti a zároveň prostorem zobrazujícím „nadrealitu“. V malbě pro sebe surrealistický princip poesie objevil „nejširší pole působnosti“ (Breton 1937: 76).

Princip vztahu surrealismu k předmětnosti ilustrují plátna Štyrského a Toyen uveřejněná na výstavě v Mánesu roku 1938. Do obrazů Toyen jako např. *Jatky v neděli* (viz Obrázek č. 11), *Hlas lesa* (viz Obrázek č. 12) či Štyrského *Čerchov* (viz Obrázek č. 13), *Tekutá panenka* (viz Obrázek č. 14) se vkrádají linie, kontury objektů, zhmotněné fantómy, bizarní muži, úděsné postavy, „rozpuštěná realita“ jejich imaginace, která se stále více objektivizovala.<sup>117</sup> Jejich obrazy vzdáleně „zaklínají objekty“ a „dožadují svého uplatnění“ (Nezval 1974c [1938]: 373).

#### 4.2.1.4. Krize slova a „slovo-věc“, „slovo-objekt“ v surrealismu

Tíhnutí k vizualitě a skrze ni k předmětnosti se projevuje i v básnictví. Breton doslova říká, že je nutné, aby básník především „viděl“: „[J]e nezbytno, aby se básník stal vidoucím. Je to obecná výzva k člověku, aby celým svým chováním projevoval nové city, které mu vytváří dar jeho vidoucnosti, jenž mu byl náhle učiněn dostupným.“ (Breton 1937: 35) Moderní básnictví se už v období poetismu zbavilo syntaxe, interpunkce, báseň se stále více stávala optickou, výtvarnou, typografickou, pikturální. Sémantický účinek básně se nedekódoval skrze vztahy mezi pojmy, ale skrze intertextuální relace mezi

---

<sup>116</sup> „Jedinečnost tělesně-duchovní podstaty lidské existence, která je vždy primárně tělesným bytím-ke-světu (être-au-monde), si Merleau-Ponty uvědomil v souvislosti s problémem vidění a obrazu v malířství: vidoucím tělem, pohledem, může člověk zaujmout jedinečnou pozici uvnitř světa a zároveň tím, že malíř propůjčuje své tělo v tvůrčím aktu světu, proměňuje svět v malířství. Proto je malíř tvůrcem obsahů, totiž obsahů masa (chair) světa, pokud je formuluje výtvarnými prostředky.“ (Vojvodík 2004: 240)

<sup>117</sup> Zpředmětnění imaginativního světa umění se projevuje už v jejich předchozích pracích, např. v Štyrského *Stěhovacím kabinetu* (viz Obrázek č. 15, Obrázek č. 16, Obrázek č. 17, Obrázek č. 18, Obrázek č. 19) či *Žabím muži* (Obrázek č. 4).

jednotlivými zobrazenými objekty-„obrazy“,<sup>118</sup> čímž se napodobila struktura obrazu tvořeného prostorovými fragmenty, tj. fotomontáže či koláže (Čolakova 1999: 34) se svou sémantickou nedourčeností a mnohoznačností. Podle Mukařovského dochází k „zvěčnění“, desémiotizaci slovních významů, slovní výraz se stává nezávislý na významovém kontextu, což umožňuje transponovat malířské „tvárné prostředky“ do surrealistické poezie (Mukařovský 2007c [1938]: 397). V tomto momentu recepce je nutné dívat se na surrealistické básně jako na piktorální obrazy.

Báseň se tudíž měla číst jako moderní obraz a moderní obraz by měl být naopak čten „jako sdělení, realizované (jakoby) v znakovém systému verbálního jazyka“ (Vojvodík 1996: 188). Tento blízký, až paradoxní vztah textu a obrazu ilustruje Nezvalovo „dobásňování“ obrazů Štyrského a Toyen, kterému se věnoval již od konce dvacátých let, např. pojmenoval obrazy na již zmiňované výstavě v Mánesu 1938 (Nezval 1938b: 109–110) nebo Nezvalova práce „Dekalkomanie“ z básnické sbírky *Absolutní hrobař* (Nezval 1988b [1937]: 317–327).<sup>119</sup>

Předmětnost je v surrealistické poezii Vítězslava Nezvala zdůrazněna silnou depersonalizací. „Ruka“ či „noha“ se jeví jako samostatní činitelé nenáležící žádnému jednajícímu subjektu. Pasivní objekty se stávají aktivními

---

<sup>118</sup> „Proto věřím dnes za svou osobu v možnost a ve veliký význam pokusů, záležejících v tom, aby byly do básně vtěleny obyčejné užitkové či jiné předměty, anebo přesněji, aby byly skládány básně, v nichž by zrakové prvky byly umístěny mezi slovy, aniž by ovšem obrazy opakovaly slova. Ze hry slov s předměty, jejichž název lze nebo po případě nelze, vyslovit, mohl by vzniknout pro čtenáře-diváka velice nový, mimořádně vzrušující pocit. Abychom přispěli k soustavnému rozrušení všech smyslů.“ (Breton 1937: 81)

<sup>119</sup> „Při této posedlosti malířstvím je jen přirozené, že Nezval sáhl také k výtvarné době hádanky, ke skrývačce, aby ji transponoval do slovesného materiálu. [...] Uložil si jako záhadu nahodilý obrazce, vzniklé rozemnutím tekuté skvrny černé kvaše mezi dvěma papíry; výklad jich podal v cyklu básní, které jsou vzdálenou obdobou oněch básnických doprovodů obrazových reprodukcí v ilustrovaných časopisech, jaké psával kdysi s oblibou např. Vrchlický. Rozdíl je ovšem ten, že tematizace obrazů je prováděna teprve v básni samé, nikoli již v předloze, která je interpretována. V knize je pokaždé otištěn i obraz, i příslušná báseň (cyklus *Dekalkomanie*) a významotvorný proces odehrává se při jejich vzájemné konfrontaci: báseň bez obrazu ztrácí účel stejně jako obraz bez básně. Sepětí poezie s malířstvím je tímto experimentem vyhoceno do paradoxu.“ (Mukařovský 2007c [1938]: 396)



subjekty (Mukařovský 2007c [1938]: 385). Např. v básni „Plavba koní“<sup>120</sup> nebo „Klíče“<sup>121</sup> ze sbírky *Absolutní hrobař* (1937) nedochází k pocitu ireality z porušené kombinatoriky věcí v prostoru tvůrčí imaginace, ani se nepřelévá přirozený proud času – „všední moment lidského dění se stává neobvyklým, protože tu schází aktivní lidská přítomnost“ (Čolakova 1999: 96), ačkoliv je primordiálně v ději pocíťována, čímž lyrický subjekt zdůrazní vizuálnost a předmětnost imaginace.

Básnictví surrealistů inklinuje k předmětnosti a vizualizaci i v aktu pojmenování, resp. ve vztahu ke slovu, jazyku. Surrealismus zpochybňuje vztah k jazyku jako struktuře pojmenovávající ontologickou podstatu světa, a navazuje tak na předcházející etapu poetismu, který se snažil odhalit „primární zdroj[e] jazyka“ a „bohatost jeho vztahů k označovaným věcem“ (Chvatík 1970: 53), čímž se pokoušel rozšířit možnost lidského vidění skutečnosti v její konvencemi nezastřené původnosti. Surrealisté chápou jazyk, resp. slovo primárně jako objekt, s nímž jako s objektem zacházejí. I skrze jazyk chtěli především dospět k sugesci magičnosti světa a jeho podivuhodnosti.

V surrealistické poetice dochází např. k rozvolnění sémantických významů slov. Marie Langerová v této souvislosti uvádí Štyrského verš z básně „Zhotovil jsem si skříňku“: „Celuloidová nymfa změkla“ (Štyrský 2001 [1946]: 18). Tento verš využívá nejen obraznosti napodobující strukturu koláže, ale i „rozvětvené[ho] čtení“ (Langerová 2005: 623). Slovo nymfa zde může mít hned trojí sémantickou konotaci: 1) „znamená v běžném použití mladou krásnou ženu“ (ibid.), 2) může odkazovat k řecké mytologii 3) jedná se o zoologický termín označující „poslední larvální stadium hmyzu s nedokonalou proměnou“ (ibid.). Rozvětvený význam slova nás tím zavádí „do různých diskurzů a jejich

---

<sup>120</sup> „K večeru/ U rybníka/ Plaví se koně/Z celé dědiny/Pacholci/ Kteří se vracejí pro ně/  
Do stájí/ Hledí k severu/ Voda stříká/ Koně řehtají/ Na jetelinou zarostlé mýtiny/ Cvrček jim  
sedí na boltci/ Na obzoru se ztrácejí vinice/ Bílý kůň je podoběn schnoucímu polštáři/ Jež  
natřásá žena/ Tiplice/ A komáři/ Vyslovují pisklavým hlasem svá jména/ Těsně u uší/ Těch  
krásných hlav/ Přilepených na obzoru/ Odkud běží tryskem stádo krav/ Dítě usedlo na nůši/ A  
upírá oči na obrysy těch zvláštních tvorů/ Kteří mají divotvornou moc/ Zívá/ Černý rybník se  
rozlil a teče po silnici/ V dálce je niva/ Někdo na ni postavil svíce/ Ale to už je noc“ (Nezval 1958  
[1937]: 25– 26)

<sup>121</sup> „Za větru/ Cinkají/ V plechem pobitých vratech/ Na něž útočí písek/ Dlouhé/ Na  
železných kruzích zavěšené/ Zapomenuté klíče“ (Nezval 1958 [1937]: 137)

jazyků“ (ibid.). Rozvolněním sémantiky slov se narušuje bilaterální vztah signifié a signifiant, čímž se „slovo“ stává „svobodnější“, „odpoutané“ od konvenční symboliky. „Pojem je vyloučen ze skupiny předmětů, ke které náleží, v důsledku čehož přestává být pojmem“ (Čolakova 1999: 27) a ztotožňuje se s obrazem.<sup>122</sup> Obrazotvornost jazyka se dostává do popředí – obraz se rodí z kreativního verbálního pojmenování (Čolakova 1999: 25–26).<sup>123</sup>

Se slovem jako objektem pracoval důsledně ve své poetice Nezval. Slova identifikoval se samou skutečností, ztotožnil předměty s pojmy: „Strom je stromem, poněvadž tak byl kdysi pojmenován. Slova, vyjadřující skutečnost, jsou tedy opravdu sama skutečností. Přemísťující slova v básni, přemísťujeme skutečnosti: předměty, lidi a věci. Slovo má tíži skutečnosti, kterou reprezentuje.“ (Nezval 1967b [1930]: 293) Slovo u Nezvala přestalo „zastupovat věc“ a „stalo se věcí samou“ (Bydžovská – Srp 1994: 103), obraz se identifikoval s pojmem. Nezvalův surrealismus monopolizuje slovo „identifikací objektu a subjektu, přeměňuje se sám ve slovo a důsledkem splývání reality a nitra sugeruje podivuhodnost a magičnost světa“ (Čolakova 1999: 27):<sup>124</sup> „[Ř]eč, její slovník, to je jakási transsubstance předmětů, to jsou předměty zakleté v slova, v slova, v tyto vignety na lahví, v nichž je rozpuštěna skutečnost.“ (Nezval 1938c: 39)

Toto Nezvalovo uchopení slova souvisí jednak s odmítnutím autonomní předurčenosti objektů, neboť jedině „lidské vědomí jim dává smysl, který je však

---

<sup>122</sup> „Realita a obraz působí na sebe silou odtahivou. Mezi oběma leží zaklinadlo: slovo. Neopisuje syžet. Syžet je ztotožněn s obrazem. Název udává direktivu vzrušení. Ponechává však diváka opuštěného a osamocенého s obrazem.“ (Štyrský 1996b: 25)

<sup>123</sup> Tento vztah slova a obrazu se zkoumá recipročně v aktu pojmenování např. dekalkomanií či koláží, kdy „pojmenovatelnost předmětu vyplývá z jeho vztahu k vnější skutečnosti“ (Srp 1988: 71).

<sup>124</sup> Na tomto místě nesouhlasím s Čolakovou, která tvrdí, že „[i]dentifikací objektu se samým jazykem ruší surrealismus proces symbolizace: obraz se už jako symbol určité ideje nevytváří, protože idea neanticipuje obraz, nýbrž obraz anticipuje ideu“ (Čolakova 1999: 28). Proces symbolizace se identifikací obrazu s pojmem neruší, idea je primordiálně obsažena v již samotném obrazu. Obraz ideje se rodí v prostoru vnitřní imaginace z neartikulovatelných impulsů podvědomí, tj. z ideje uvnitř subjektu, a skrze „obraz“ nově nominalizuje skutečnost. Obrazné vyjadřování tudíž vyžaduje tutéž interpretaci jako symbolicky verbalizovaná idea.

nestálý a nevázaný žádným pojmovým systémem“ (Čolakova 1999: 27),<sup>125</sup> a jednak se snahou účastnit se „nepřetržitého zrodu jazyka“, a tudíž nové artikulace světa ve své původnosti (Chvatík 1970: 17).

Bydžovská se Srpem tvrdí, že „[n]ěkteří představitelé avantgardy si přáli, aby se skutečnost vyjevila sama, aby se vymykala jakémukoliv pojmenování. Podlehli iluzi, že ji lze vnímat v její čisté podobě, tak jako kdysi v ráji.“ (Bydžovská – Srp 1994: 106) Nezval především jako surrealista pracující se slovem jej neztrácuje, ale vyzývá k přehodnocení vztahů mezi objekty a jejich pojmy, neboť „praktický rozum měnil podle Nezvala slova v triviality (ibid.: 103) a „jejich častým užíváním se vytvořila frazeologie“ (Nezval 1967a [1928]: 184).<sup>126</sup> Nezval podlehl naopak iluzi, že jazyk ve své „rodné intenzitě“ (ibid.: 184), kdy „byla slova nová“ (ibid.), vyjadřoval „základní moci tvořící svět“ (Patočka 1991 [1942]: 1). Vytržeností slov z kontextu běžných konotací,<sup>127</sup> podobně jako vytržeností předmětů z jejich „běžné“ funkčnosti, se pak Nezval „stylizoval“ do role „Adama“ uchopujícího svět ve své původnosti a bezprostřednosti.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Zde se navazuje na recepci, která je vždy vázaná na lidskou tělesnost.

<sup>126</sup> Za „podhoubí“ Nezvalova vztahu k jazyku vnímám článek Romana Jakobsona z roku 1925, kde představuje způsob tvorby ruských futuristů, kteří hledají původní „tvar slov“ skrze básnické neologismy: „Ruský futurismus vytrvale prohlašoval právo básníků na neomezenou tvorbu slov. Chlebnikov má řadu prozaických i veršovaných výtvořů psaných vesměs neologismy. Neologism obohacuje básnictví v těchto směrech: tvoří barevnou skvrnu, zatímco stará slova také foneticky vyčichávají, otřena častým používáním, a jejich zvukové složení bývá jen částečně vnímáno. Tvar slov praktického jazyka lehce přestává být uvědomován, odumírá, kamení, zatímco jsme mermomocí nuceni vnímat formu básnického neologismu, která je dána takřka in statu nascendi. Význam neologismů je v značném stupni určen kontextem, je dynamičtější a nutí čtenáře k etymologickému myšlení. Důležitou možností básnického neologismu je bezpředmětnost. Působí zákon básnické etymologie, prožívá se slovní forma vnější a vnitřní, ale vztah k předmětu může scházet. Dále jsou možny produktivní experimenty rozložením slova na jeho prvky. Slovo je připravováno o vnitřní pak o vnější formu, zbývá slovo fonetické – zaumná řeč (Chlebnikov, Kručenyh, Alejagrov, Zdaněvič).“ (Jakobson 1925: 2)

<sup>127</sup> „Logicky patří sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství oceánu. Šlo o to, odhalit skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v první den.“ (Nezval 1967a [1928] : 184)

<sup>128</sup> Podobně se o vztahu ke slovu vyjadřuje i Karel Teige na sklonku poetistického období: „Slovo klame. Je hávem naší iluze a zdá se označovat skutečnost. Je symbolem ověřujícím staleté pověry. Falešnou bankovkou zlatého pokladu skutečnosti. Nevíme, jak a pokud odpovídají slova pravdám a skutečnostem. Vztahy mezi předměty a jejich jmény jsou

Všechny představené sémiologické postupy vztahu poezie a výtvarného umění k předmětnosti završuje tvorba Jindřicha Heislera, který na jazyk zcela rezignoval ve svých „knihách-objektech“. Nejdříve se pokusil slovo rovnocenně vystavit obrazu v tzv. realizovaných básních ve společném díle s Toyen *Z kasemat spánku* (Heisler – Toyen [1941] 1999). Heislerova poezie je zde vizuálně exponovaná a přesouvá se „od výrazu literárního k výtvarnému, k experimentům s objekty, fotografií, koláží, fotomontáží“ (Bydžovská – Srp 1994: 108). Heislerovo snažení o spojení poezie a výtvarného umění dovršily „knihy-objekty“, když vzrostla jeho „nedůvěra ke slovu, které nahradil předmětem“ (ibid.: 108–9). Knihy-objekty bylo možné otevřít a zavřít jako knihu. Jejich vnitřek se skládal z drobných předmětů, např. zavíracích špendlíků, kolíčků na prádlo, hlaviček panenek, větvíček apod., které byly umisťovány do řádků. Sled těchto předmětů, převzavší zcela roli slov, pak byl určen k interpretaci. „Skutečnost trojrozměrného předmětu se ukázala být sdělnější než jazykový znak a básnický obraz.“ (ibid.: 109)

#### 4.2.1.5. „Poetická funkce“ v surrealismu

Obrazová realita se v dílech surrealistů konkretizuje jak v pikturnálních, tak verbálních dílech, přičemž dochází ke stále důraznějšímu procesu zpředmětnění. Metoda surrealistického „náhodného setkání“ objasňuje z jisté perspektivy důvody vedoucí k procesu zpředmětnění. V surrealistickém prostoru umělecké imaginace dochází k tzv. „náhodnému setkání“ ve „spáření dvou skutečností, které zdánlivě jsou nespojitelné, na místě, které je pro ně zdánlivě nevhodné“ (Breton 1937: 102), např. velmi známé „nahodilé setkání“ deštníku a šicího stroje na pitevním stole.<sup>129</sup> Objekty, jejichž prosté účely byly stanoveny

---

nepřesné. Nevíme, co existuje pod slovy, kromě jejich kanonizovaného smyslu. Nomenklátorský výkon Adama v ráji vyžaduje naléhavě vědecké revize. Pro básníka nemůže být slovo obrazem a náhražkou skutečnosti, která v něm ztrácí barvu, tvar, podstatu; pro básníka je slovo materiálem, je třeba, aby samo bylo určitou skutečností, aby bylo tak reálné jako cihla nebo jako mramor.“ (Teige 1972 [1927]: 333)

<sup>129</sup> „Určitá hotová věc, jejíž prostý účel byl, zdá se, stanoven jednou pro vždy (deštník), jestliže se ocitne v přítomnosti jiné velmi vzdálené a ne méně absurdní skutečnosti (šicí stroj) na místě, kde obě tyto věci musí cítit, že jsou přemístěny (na pitevním stole), unikne tím svému prostému určení a své totožnosti; přejde od své falešné absolutnosti oklikou přes relativnost

jednou pro vždy, jsou tím dehierarchizovány z kontextu běžné reality, tj. jsou provokativně demontovány ze svých funkcí. Vytržeností objektů ze skutečnosti v prostoru jedinečně vytvořeného nového kontextu se pak zintenzivňuje celé pole významů a funkcí daných objektů a zakouší se nově jejich celistvá zkušenost „Bytí“.<sup>130</sup> Objekty jsou ve svém celku nově skládány, nově hledají svou totožnost, svou funkci. Díky nově složeným celkům „můžeme spatřit tento svět, jeho deštníky a šicí stroje, jeho kytary a dýmky, s novou svěžestí a s nezvyklou, jakoby původní intenzitou“ (Král 1987: 153). Zdůrazněním funkčnosti<sup>131</sup> v konfrontaci předmětů-objektů v surrealistických náhodných setkáních se zintenzivní jejich účelnost a sama existence.

Na základě výše uvedených příkladů a úvah mohu říci, že předmětnost tvoří jeden ze základních paradigmatických vztahů v surrealistickém uvažování.

#### 4.2.2. „Znak“, „věc“, „předmět“ u Mukařovského a Jakobsona

Předmětnost se v textech Mukařovského a Jakobsona objevuje ve dvou rovinách, které se vzájemně implikují; jednak schopností teoretiků zachytit tíhnutí k předmětnosti, resp. k zpředmětnění znaku, v interpretačně recipovaných uměleckých dílech, jednak teoretickými východisky a konstrukty, např. při interpretačních výzkumech a komparacích vycházejí ze

---

k nové pravdivé a básnické absolutnosti: deštník a šicí stroj budou se spolu milovat.“ (Breton 1937: 102)

<sup>130</sup> Mukařovský v recenzi Nezvalovy básnické sbírky *Sbohem a šáteček* (1934) se zabývá např. Nezvalovým spojením obrazu moře s modrou muchomůrkou: „Je-li toto zcela nečekané spojení již provedeno, napne se rázem mezi oběma věcmi, mořem a jedovatou houbou, pavučina vztahu, do té chvíle neviditelná: sytost barvy, zaoblení, vrásčitost povrchu, nebezpečnost atd. se objeví jako společné vlastnosti.“ (Mukařovský 1934: 72)

<sup>131</sup> V souvislosti s funkčností předmětů-artefaktů bych chtěla zmínit text Bohuslava Brouka *Lidé a věci* (Brouk 1947), který zde určuje místo věci ve světě podle jeho specifikované funkce (ibid.: 343). Rozděluje zde funkce věcí na pozitivní a negativní, přičemž mezi ty negativní zařazuje i funkci estetickou (ibid.: 344), neboť podle něj nenáleží estetická funkce mezi „rozumn[é] funkce“ (ibid.: 19). Věci s „nerozumnou funkcí“ považuje za „krámy“ a vyhlašuje proti nim boj – „boj proti krámům“ (ibid.: 373). Těmito „krámy“ však nemusí být předměty z objektivní reality, ale i např. lidé – lidé-krámy.

studia konkrétního materiálu, z něhož je umělecké dílo vytvořeno, nebo zdůrazněním předmětnosti nejen surrealismem, ale dalšími uměleckými směry se položil daleko větší důraz na dílo jako věc, z něhož se zrodila teoretická koncepce artefaktu a estetického předmětu.

Jak jsem naznačila, tendence k předmětnosti proniká do studií Mukařovského a Jakobsona skrze interpretační teoretické práce o umění. Jejich zvědomění si pojmu předmětnosti ve svých reflexích a schopnost uvažovat o umění v jejích intencích se jeví jako signifikantní. Mukařovský reflektuje předmětnost v několika svých studiích zabývajících se moderním uměním. Ve studii „Dialektické rozpory v moderním umění“ (Mukařovský 1966a [1935]) se zabýval zesílenou dialektickou antinomií předmětnosti a nepředmětnosti v současném malířství. Surrealistické malířství zde považoval za umění, které nejintenzivněji proklamuje přechod „z krajní předmětnosti v krajní nepředmětnost“ (ibid.: 261) – zdůrazněním předmětnosti „každé jednotlivé zobrazené věci“ a zároveň „nemotivovaným setkáním předmětů záhadně různorodých v rámci téhož obrazu“ se naznačuje, že tyto zobrazené předměty/věci jsou „metaforami pro zcela nepředmětný skrytý smysl celku“ (ibid.:261). To dále rozvíjí ve studii „K noetice a poetice surrealismu v malířství“ (Mukařovský 1966b [1938]), kde jednak reflektoval kumulaci předmětů/objektů-přízraků na surrealistických plátnech<sup>132</sup> a jednak zdůrazňoval, že tyto předměty/objekty-přízraky toužíci „přepodstatnit se v samu skutečnost“ (ibid.: 310), kterou zobrazují, především projevují snahu stát se „v básnickém slova smyslu obrazem věcí jiných, všech, jež nějak připomíná, ať vlastnostmi, ať podobou, ať časovým nebo prostorovým sdružením“ (ibid.: 310), tj. symbolem, jenž je „zároveň i samostatnou realitou, i obrazem všeho skutečného“ (ibid.: 310). Inklinaci k předmětnosti interpretuje Mukařovský jako

---

<sup>132</sup> „Jsou tu hlavy bez těl, ale ne mrtvé, nýbrž žijící tajemným životem, šaty, které svou formou naznačují trojrozměrnost trupů, jimiž podle vši pravděpodobnosti mají být vyplněny, ale dávají místo toho vyzývavě najevo svou prázdnotu. Je zde obličej, který je zároveň spálenou knihou. Je tu převržená bedna s několika stojícími kuželkami, která má místo dna bezprostřední průhled na nekonečnou hladinu vodní, jež slouží kuželkám za pozadí; v této hladině oobrazí se obličej člověka nad ní skloněného, v obraze však neviditelného, tak veliký, jako by nekonečná hladina byla zároveň stonky listoví a květy rostlin, jinde opět zeď, která krvácí, krajkové fiší přijímající obrys sovy atd.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310)

snahu surrealismu obrátit zřetel nikoli ke znaku, např. slovu, linii, barvě, nýbrž „k věci jím míněné“, neboť „věc sama, ne znak přejímá úkol symbolu zastupujícího věci jiné“ (ibid.: 311). Tento princip dokazuje i v další studii „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“ (Mukařovský 2007c [1938]), v níž poukazuje především na zvěcnění slovních významů. Nezvalovy básně jsou dle Mukařovského vytvářeny podle podobné koncepce zpředmětnění znaku jako surrealistické obrazy – básnické obrazy se nevyužívají metaforicky, ale „místo věci, kterou znamenají v dané souvislosti obrazně, nastupuje ta, kterou zaznamenají náležitě jako jednotky lexikální“ (ibid.: 397), tudíž „místo slovních pojmenování, spjatých navzájem vlákny ustálených souvislostí, máme před sebou věci jimi označené, jejichž významové spojení musí teprve být hledáno a ukládá se čtenáři jako úkol“ (ibid.: 397).

Jakobson se zabývá zpředmětněním znaku ve své studii „Socha v symbolice Puškinově“ (Jakobson 1995b [1937]). V této studii ukazuje jak na základě zrušení hranice mezi „světem znaků a světem předmětů“ (ibid.: 599) – zde tento znak představuje dualita mezi mrtvou, nehybnou hmotou sochy a hybnou, životnou bytostí, kterou socha označuje – se stírá vnitřní dualismus znaku, a znak se tím zpředmětnuje.<sup>133</sup>

#### 4.2.2.1. Antipsychologismus a „objektivní předmětnost“

O inklinaci k předmětnosti se dá uvažovat i v souvislosti se soudobým filozofickým trendem antipsychologismu, který se snažil dosáhnout nadlidsky čistého, nezaujatého vhledu.<sup>134</sup> Vylučoval jakýkoli subjektivismus a emocionalitu a inklinoval k pečlivé analýze konkrétního materiálu a jasné metodologii. Teoretické práce celé pražské školy proto vycházejí z precizního a

---

<sup>133</sup> „Významová stránka sochy neboli vnitřní stránka znaku ruší [...] její mrtvou nehybnou materii, totiž vnější stránku znaku. Dualismus znaku je však jeho nepostradatelným předpokladem, a jakmile je zrušen vnitřní dualismus znaku, nezbytně mizí také protiklad znaku a předmětu, znak se zpředmětnuje.“ (ibid.: 597)

<sup>134</sup> „Také jeden z nejpodstatnějších rysů Mukařovského estetiky, soustředění na umělecké dílo jako reálnou věc, objektivní předmětnost, která je základní daností moderní estetiky, má svou reálnou motivaci. Je výsledkem radikálního antipsychologismu, příznačného pro novodobé filosofické myšlení, i odrazem té hranice, kterou některé avantgardní směry kladly mezi dílo jako objektivní výtvar a mezi privátní, soukromý pocitový život umělce.“ (Chvatík 1970: 18)

systematického výzkumu materiálu, který pro ně představuje především jazyk ve svém širokém spektru, v umělecké sféře potom jazyk básnický. Jazyk se stal gnostickým prostředkem, který lze empiricky zkoumat a následně jednoznačnými metodami analyticky zhodnotit.<sup>135</sup> Jinými slovy by se dalo říci, že materiál (básnický jazyk) je uchopován metodologickými nástroji strukturalismu (znak, struktura, funkce atd.), které mu umožňují „objektivní“ přístup k uměleckému dílu, na jehož základě ho může zkoumat a komparovat, tzn., že s básnickým jazykem se pracuje jako s předmětem, fenoménem podrobeným empirickému zkoumání, podobně jako se např. v přírodních vědách histologicky verifikují podoby buněk různě diferencovaných tkání. Pražská škola podrobuje básnický jazyk analytickému zpracování jeho prozodických, rytmičných, lexikálních, syntaktických a tematických komponentů.<sup>136</sup> Tyto komponenty chápe jako znaky a následně odkrývá jejich reciproční závislost ve struktuře díla a jejich poměr k obecnému významu.<sup>137, 138</sup>

#### 4.2.2.2. Dualistická koncepce znaku

Ve třicátých letech se pražští strukturalisté stále více věnovali sémiotice. Projevovalo se to např. zájmem Mukařovského o výtvarné umění surrealistů, jejichž prostřednictvím se vyhocoval vztah ke znaku.<sup>139</sup> Již ruská formalistická

---

<sup>135</sup> Zde je patrný silný vliv formalismu.

<sup>136</sup> Teoretická touha po striktnosti analýzy básnického díla se nejvíce projevuje ve versologických studiích Jakobsona a Mukařovského ovlivněných ruským formalismem, např. Jakobsonova studie „K popisu Máchova verše“ (Jakobson 1938) nebo Mukařovského habilitace „Máchův Máj. Estetická studie“ (Mukařovský 1948 [1928]).

<sup>137</sup> „Nelze náležitě pochopit jednotlivé významy gramatické formy a jejich vzájemný poměr, nepoložíme-li otázku jejího obecného významu. Rovněž chceme-li zvládnout básníkovu symboliku, jde především o zjištění symbolových konstatnt, z nichž se skládá mytologie básníkova. Ovšem nesmíme uměle izolovat básníkův symbol, nýbrž musíme vycházet z jeho poměru k symbolům jiným a k celé soustavě básníkova díla.“ (Jakobson 1995b [1937]: 576)

<sup>138</sup> Chvatík se vyjadřuje k vědeckému postupu Mukařovského: „Jeho cesta je právě opačná: vychází z lingvistiky, z analýzy jazyka a poetiky jednotlivých slovesných děl.“ (Chvatík 1970: 137) Postupuje „od empirie k věcem obecným, od fakt k noetickým principům, od poetiky k obecné teorii umění, k estetice a filosofii“ (ibid.: 138).

<sup>139</sup> „Jeho zájem /Mukařovského, pozn. I. T./o surrealistickou malbu měl stimulující účinek na zrod vědy o znacích, protože specifický charakter surrealistického zobrazování vybízel k úvahám o povaze znaků a znázorňování.“ (Toman 1993: 94)



škola, z níž částečně pražští strukturalisté vycházeli, se znakem zabývala. Pojímal znak jako celistvost – „básnické slovo bylo pochopeno jako celistvý znak“ (Jakobson 2005 [1935]: 79), čímž vznikl předpoklad pro „srovnávací analýzu básnictví a jiných umění“ (ibid.). Každé umění se stalo soustavou znaků, tj. esteticky se poté začalo v pražském strukturalismu chápat jako „strukturní systém funkčně spjatých estetických znaků“ (Nünning 2006: 531), tudíž „bylo možno [...] přihlídnout k nejrůznějším podobám vzájemných vztahů všech uměleckých oborů, aniž by se přitom měřítka jednoho umění stávala závaznými pro rozbor a hodnocení ostatních umění.“ (Grygar 1999: 47) Znakem se stalo každé umělecké dílo.<sup>140</sup>

Znak podle Ferdinanda de Saussura se zakládá na dualistické koncepci – „na rovině výrazu či formy ze signifikantu, označujícího, a na rovině obsahu ze signifikátu, označovaného“ (Nünning 2006: 883). Znakovost tedy podmiňuje jednou svou složkou formu, matérii, konkrétní předmět a materiál se stává nositelem věcných vlastností (Mukařovský 1966a [1935]:261). Strukturalistická koncepce Mukařovského i Jakobsona vychází z této duality znakovosti, následkem čehož je nejen hledání „označovaného“ (Mukařovský používá ve vztahu k umění termín „estetický předmět“), ale i větší důraz na zkoumání „označujícího“, konkrétního materiálu, který je také „součástí[í] struktury díla“ (ibid.). Pro označující Jakobson užil např. termínu „znaková hmota“,<sup>141</sup> Mukařovský užíval pojmu „artefakt“ či „dílo-věc“.<sup>142, 143</sup> Dílo-věc a estetický

---

<sup>140</sup> „Znakem jeví se umělecké dílo jednak v svém vnitřním složení, jednak v svém vztahu ke skutečnosti, jednak konečně i ve vztahu ke společnosti a také k svému původci a vnímateli.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 120)

<sup>141</sup> „Každé umění je soustavou znaků, ovšem každé má své specifické, mimo dané umění neznámé zvláštnosti, neboť každé umění má jinou znakovou hmotu, jinými způsoby využitou.“ (Jakobson 2005 [1935]: 79)

<sup>142</sup> „Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam [...] (estetický předmět).“ (Mukařovský 2007d [1934]: 209)

<sup>143</sup> Důraz na věc, resp. na materiál, z něhož je umělecké dílo vytvořeno, je silně navázáno na soudobé umění, které upozorňuje na tuto dialektickou podstatu díla: „Moderní umění je i zde, jako po jiných stránkách, zvýšeně dialektické: upozorňuje silně na syrovou věcnost materiálu tím, že mu ponechává dost svébytnosti, aby se mohl postavit v protiklad k umělecké struktuře, přestože je do ní vpjat. Typická pro celé dnešní umění výtvarné je záliba v materiálech

předmět existuje ve vzájemném vztahu formy a obsahu.<sup>144</sup> Připomínám, že umělecké dílo bylo již v ruské formalistické škole chápáno jako věc, jak na to upozorňuje Mathauser.<sup>145</sup> Tato „věcná“/“materiální“ složka znaku, tj. artefakt, poskytuje jistotu svou neměnností na rozdíl od „estetického předmětu“ podléhajícího recepčním změnám,<sup>146</sup> zároveň se ale i stává „pouhým návodem k realizaci estetického objektu“ (Chvatík 1970: 18–19). Shrnu zde atributy artefaktu, jak je Mukařovský definuje (viz Grygar 1999: 191):

- 1) Je to smysly vnímatelná věc přístupná všem bez jakékoli rezervy.
- 2) Vyznačuje se „hmotností“.
- 3) Nezahrnuje dílo jako celek, je to jeho „vnějškový symbol“ (signifiant, nositel významu), jemuž odpovídá význam (signifié, estetický předmět).
- 4) Představuje pól stability, zaručuje trvalé působení díla.

Artefakt tedy znamená hmotnou věc – malbu, kresbu, sochu, architektonický útvar,<sup>147</sup> a vykazuje tudíž zcela jasně předmětný charakter. (Grygar 1999: 191)<sup>148</sup>

---

nezvyklých, popř. zcela nových, které již tím upozorňují na své specifické vlastnosti a svou věcnost.“ (Mukařovský 1966a [1935]:261)

<sup>144</sup> Nesmíme však zapomenout na „srůst“ obsahu a formy uměleckého díla, jak to na mnohých místech zdůrazňuje Mukařovský, např. zde: „Problém obsahu formy nám umělecké dílo nezužuje. Pořád a pořád se rozbor dělí na rozbor obsahový a formální: a ono obojí je srostlé.“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 41)

<sup>145</sup> „Ruská avantgarda a ruská škola formální začaly užívat termínu věc nejen vůči předmětu zračícímu se v uměleckém díle, nýbrž pojmenovávat tak i dílo samé“. Šlo tu „většinou o specifický avantgardistický pohled: pro něj slovo není stínem věcí, samo je věcí.“ (Mathauser 2006: 12)

<sup>146</sup> „Mukařovský přesně rozlišoval mezi artefaktem, hmotným nositelem díla, objektivním a neměnným, a mezi estetickým objektem, který vzniká čtenářskou realizací a konkretizací díla na pozadí jistého stavu estetické struktury a mění se proto od epochy k epoše.“ (Chvatík 1970: 18– 19)

<sup>147</sup> Poměr artefaktu ke slovesnému umění se komplikuje, neboť jej „nelze zredukovat na jev hmotné, fyzikální povahy: slovo se prezentuje nikoliv jako pouhý souhrn hlásek, ale jako nedílná jednota zvukového obrazu a pojmu“ (Grygar 1999: 192).

<sup>148</sup> Kritický poměr k této Mukařovského teorii rozdělující umělecké dílo na artefakt a estetický předmět zaujímá např. Miroslav Červenka (Červenka 1989) nebo Herta Schmid (Schmid 1991 [1989]).

Pozastavím se ještě u smyslové modalitě artefaktu podnícené jeho hmotnou/materiální povahou. Abychom mohli umělecké dílo jakkoli recipovat, musí dojít k propojení mezi jeho hmotnou/materiální složkou a subjektem vnímající tento artefakt. Artefakt zůstává po celou dobu recepce pasivním aktérem, aktivní role je zde přičtena subjektu, který artefakt uchopuje skrze své smysly, tj. skrze aktivní vnímání,<sup>149</sup> např. oko recipujícího subjektu uchopuje slova-znaky nebo předměty-obrazy, transformuje je ve vizuálním prostoru vnitřní imaginace a umožňuje tím estetickou existenci díla i celé skutečnosti vůbec: „Předmětem obrazu není jen bezprostředně zpodobená jednotlivina, nýbrž zároveň i celá skutečnost vůbec, celé veškerenstvo zrakem vnímatelné.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 121) Subjekt tedy vnímá umělecké dílo skrze své tělo. Zde upozorňuji na spojitost hapticko-somatického aspektu strukturalistické koncepce pražské školy s teorií Maurice Merleau-Pontyho, který taktéž nevnímá tělo jen jako výraz, v němž se „realizuje existence“ (Nünning 2006: 500), ale stává se také „subjektem vnímání“.<sup>150</sup>

#### 4.2.2.3. Dialekticky organizující princip estetické funkce

Skrze vztah artefaktu a vnímajícího subjektu se dostáváme k pojmu estetická funkce. Estetická funkce totiž není ani inherentní vlastností předmětu, ani není pouhým stavem mysli. Vzniká interakcí obou složek (Nünning 2006: 254), představuje dialekticky organizující princip. Nositелеm estetické funkce se může stát „jakákoli věc a činnost“, „oblast estetické funkce nemá hranic“

---

<sup>149</sup> „[F]unkce nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno především se subjektem jako s jejich živým zdrojem.“ (Mukařovský 2007e [1942]: 175)

<sup>150</sup> Strukturalistická koncepce Pražské školy se zdůrazněním recipienta předznamenává recepční estetiku kostnické školy, která se orientuje na dialog mezi dílem a čtenářem. Hlavně zdůrazňují „působení literárních děl na čtenáře“ (Nünning 2006: 661): „Dějinnost literatury nespočívá na post festum vykonstruované souvislosti „literárních faktů“, nýbrž na předchozí zkušenosti, jakou s dílem učinili čtenáři. Tento dialogický vztah je také primární daností literárních dějin.“ (Jauss 2001: 10)

Literární estetiku strukturalistů ve vztahu k aktu recepce na teoretických studiích Jana Mukařovského podrobně zkoumá ve své diplomové práci Jakub Flanderka (Flanderka 2009), který se v ní soustředil především na čtenářské aspekty.

(Chvatík 1970: 98). Jakobson i Mukařovský zdůrazňují její autonomnost,<sup>151</sup> tj. zaměření na sám umělecký objekt, estetická funkce popírá funkčnost praktickou. Estetická funkce soustředí pozornost na věc samu – jaká je, jak je vytvořena, čímž se stává funkcí transparentní, zesilující, zvýrazňující a ozvlášťující ostatní funkce umění – obsahové, existenciální, antropologické (ibid.: 98–99): „[E]стетická funkce znamená maximální upoutání pozornosti na daný předmět. [...] Všude, kde se v sociálním soužití objeví potřeba vyzdvihnout nějaký akt, věc nebo osobu, upozornit na ně, oprostit je od nežádoucích souvislostí, nastupuje estetická funkce jako činitel průvodní; srv. estetickou funkci jakéhokoli ceremoniálu (náboženský kult v to počítaje) estetické zabarvení slavností.“ (Mukařovský 2007f [1936]: 97) Estetická funkce drží dílo v jeho umělecké rovině, tj. v estetické distanci od okolních vlivů dalších funkcí. Tato distance opět upoutává pozornost na předmět sám a umožňuje jeho „objektivní“ zkoumání. Estetická funkce působí jako argumentující element předmětnosti.

Inklinace k předmětnosti se primárně v pracích pražských strukturalistů Mukařovského a Jakobsona neexplikuje v takové míře jako v teoretických a uměleckých dílech surrealistů. Implicitní poloha předmětnosti je však patrná při bližším exkurzu do jejich esteticko-teoretické koncepce, a lze ji proto i tak považovat za základní paradigmatický vztah.

#### 4.2.3. Inklinace surrealismu a strukturalismu k předmětnosti

Předmětnost se objevuje jako paradigmatické téma jak u Surrealistické skupiny, tak u Mukařovského s Jakobsonem. Srovnáme-li jejich koncepce, zjistíme, že zde dochází k určité shodě v obecné rovině jejich úvah, popř. alespoň k náznaku recipročního ovlivňování.<sup>152</sup>

- Shodu spatřuji v tendenci zhmotnit/materializovat předmět. V Surrealistické skupině se projevuje hledáním „surrealistického objektu“ a

---

<sup>151</sup> „To, co zdůrazňujeme, není separatismus umění, nýbrž autonomnost estetické funkce.“ (Jakobson 1995a [1934]: 31)

<sup>152</sup> Jde o hrubé zobecnění jejich úvah, avšak jen to umožní vysledovat projevy shodných tendencí, popř. i to, čím jsou způsobeny.

tíhnutím k vizuálně a materiálně zaměřené imaginaci. Mukařovský a Jakobson vycházejí ve svých studiích z precizní analýzy konkrétního materiálu uměleckého díla, z díla-věci/artefaktu. Zjednodušeně řečeno obě skupiny pracují s materiálně podloženým konkrétem.

- Pro oba koncepty je typické zkoumání duálně založeného sémiotického systému. Umělecká díla Surrealistické skupiny neobrací zřetel na techniku či zpracování svého tématu, ale k vyhrocenému vztahu ke znaku. Popírají dualitu obsahu a formy znaku, nedochází k divergenci, „označované přestalo odkazovat k realitě mimo sebe, ale vyplývalo z označujícího; námět tkvěl v obraze samém.“ (Bydžovská – Srp 1994: 99) Znak splývá s předmětem. Tímto splynutím došlo k převrácenému zdůraznění funkce obsahu i formy znaku. Zdůrazněný vztah ke znaku vede poté pražské strukturalisty k teoretickým úvahám o znaku obecně a podněcuje soustředění na věc samu, artefakt, např. koncepce estetické funkce zdůrazňuje existenci věci-samé.
- Forma předmětu, tj. uměleckého díla, se v teoretické koncepci Mukařovského a Jakobsona stává pouhým návodem k realizaci intencionálního estetického objektu, který je míněn jako „specifický slovesně tvarový jev ve vědomí recipienta“ (Mathauser 2005: 114). Stejně tak i v surrealismu se umělecké dílo stává pouze podnětem pro aktivizaci čtenářovy tvořivosti, pro rozvíjení vlastní imaginace, jejíž činnost se promítá do výchozího textu, takže „artefakt se stává doslovně pouhým návodem k realizaci estetického objektu“ (Chvatík 1970: 18–19). V obou koncepcích reprezentuje forma právě jen podnět pro mobilizaci recipientovy tvořivosti.
- Smysly lidského těla představují pojítka se skutečností. V surrealistické koncepci dochází prostřednictvím smyslů k propojení skutečného a imaginativního světa na poli vnitřní imaginace, která tak představuje ideální prostor surreality. Strukturalismus poukazuje na to, že není možná existence estetického předmětu bez subjektu vnímajícího artefakt. V obou koncepcích splývají roviny objektu a subjektu, až jsou v určitých pozicích od sebe neoddělitelné.

#### 4.2.3.1. Umělecké dílo jako „reálná věc“ v „reálném světě“

Proč členové Surrealistické skupiny, Mukařovský a Jakobson inklinují k předmětnosti a předmětu jako takovému? Na sklonku třicátých let se člověk ocitá v ohroženém prostoru. Hodnotový systém lidské existence určovaly tehdy „ztráta jistot, skepse a melancholie, deziluze a reflexe zásadních konfliktů“ (Vojvodík 1996: 171). Celospolečenská krize prohlubuje touhu zachytit se o „jakoukoli“ jistotu, „jakýkoli“ opěrný bod, „jakoukoli“ koncepci, která by nepředstavovala bezbřehou amorfnost chaosu. Inklinace k předmětnosti metaforicky zrcadlí celospolečenskou krizi. Předměty, objekty vytváří pocit, že je možné je uchopit, a tím je i zkoumat, pozorovat. Objekty nabízejí možnost komparace a vyvozování jistých konkluzí. Předmět implicitně obsahuje pocit „jistoty“. Předmětem byl vytvořen pevný bod v chaotickém, neuchopitelném, nedosažitelném univerzu, které se vlivem vnějších okolností rozpadalo.

Surrealistická skupina i pražská škola zcela záměrně předmětnost integruje do svých koncepcí, neboť předmět představuje možnost, jak spatřit empirickou realitu „objektivně“. Subjektu se pod silným vlivem antipsychologismu jako objektivnímu pozorovateli nedůvěřuje. Přírozený svět není analyzovatelný ani abstrahovatelný, subjekt se nemůže dotknout skutečnosti, neboť je v ní uzamčen. Skutečnost není možné uchopit bezprostředně skrze subjekt, ale jen skrze její odraz. Poznat a následně zkoumat konstituující se realitu lze jen skrze „něco“ – skrze předmět.<sup>153</sup> Předmět představuje zkoumatelný materiál, „jistotu“ objektivně založeného pozorování a výzkumu. Objekt ve skrytém významu ukrývá klíč k poznání skutečnosti, jehož se chtějí „dotknout“ jak Mukařovský s Jakobsonem, tak členové Surrealistické skupiny. Důraz se proto klade na systém znaků, ať už reprezentovaný systémem jazyka či vizuálních artefaktů surrealismu – tj. na materiál, na to skutečně zkoumatelné a poznatelné, uchopitelné. Surrealisté zkoumají objekt skrze experimenty s ním, strukturalisté zase skrze objekt, v tomto případě surrealistický objekt, interpretují skutečnost.

---

<sup>153</sup> Vracíme se zde v určité paralele k představě platónské jeskyně a jejích stínů, kde je skutečnost zjevována jen prostřednictvím svého stínu, kdežto nejvyšší ideje nelze obvykle spatřit přímo, ale jen skrze tento jejich odraz ve „skutečném“ světě jeskyně.

Zkoumání se nepodrobuje pouze empirická skutečnost, nýbrž i subjekt sám. Ovšem ani subjekt není možné sledovat přímo. Je zapotřebí vnějšího projevu subjektu, aby mohl být skrze tento vnější projev sledován – tedy potřebujeme zkoumatelné objektivní projevy subjektu, které můžeme pozorovat a následně analyzovat a interpretovat získané informace. Subjekt je proto sledován skrze předmět, protože tento je uchopitelný nástroji zkoumání.

Předmět tak představuje „neutrální půdu“ mezi individuem a empirickou realitou, noetický prostor, v němž se zrcadlově promítá jak individuum, tak empirická skutečnost. Vytváří se triáda subjekt – předmět – empirická skutečnost. Předmět odráží vnější i vnitřní svět člověka a zároveň slouží jako materiál, kterým je možné vztah člověka a světa zkoumat. Zkoumáním objektu se tak dotýkáme i uchopení světa a uchopení člověka.

#### 4.3. Deformace objektu a těla – fragment, torzo, koláž, objekt-přízrak, fantóm, oživé předměty, neživé bytosti

Motto: *Také tělo jako fysis má svoji paměť. Jeho neklid znamená zlověstné tušení do budoucnosti.*

Václav Navrátil

(Navrátil 2003b [1934]: 39)

Členové Surrealistické skupiny a Pražského lingvistického kroužku inklinují ve své umělecké i teoretické tvorbě třicátých let k předmětnosti. V předcházející kapitole jsem poukázala na to, že objekt je schopen reflektovat vztah mezi individuem a skutečností. Jestliže objekt umožňuje zrcadlově odrážet skutečnost, je potřeba se zabývat tím, jak surrealistický objekt vypadá a co nám svou podobou zřejmě sděluje.

Na podkladě výtvarných děl Surrealistické skupiny z poloviny třicátých let 20. století a pozdějšího období pozorujeme, že u zobrazených předmětů dochází k rozpadu, deformaci či kontextovému vytržení – předměty se rozpadají, roztékají nebo se zobrazují pouze fragmenty či jednotlivé části předmětů, jedná se jen o kusy objektů vytržených ze skutečnosti. Surrealistický výtvarný projev je přeplněn „různými, někdy až naprosto reálnými fragmenty, přejatými z běžné lidské, každodenní skutečnosti, které jsou kombinovány a koncipovány v kolážích, asamblážích, v reálných či deformovaných skulpturách, estetických prostředcích či situacích“ (Beranová 1992: 185). Mezi nejcharakterističtější vlastnosti surrealistických objektů patří deformace a torzovitost.

V této kapitole tematizuji torzovitý objekt, jeho potenciální významy a vztah „torza“ k tělesnosti v dílech členů Surrealistické skupiny. Dále se zde zabývám studií Romana Jakobsona „Socha v symbolice Puškinově“ (Jakobson 1995b [1937]) a koncepcí „torza“ v teoretickém díle Jana Mukařovského centrováném na dílo K. H. Máchy a českých surrealistů. Pokusím se prokázat, že „torzo“ ve svých individuálních podobách vstupuje do umělecké i literárně-teoretické koncepce a je možné jej považovat za jedno z paradigmatických témat.



#### 4.3.1. Torzovitost a fragmentarizace surrealistických objektů

Fragmentarizace surrealistických děl vychází již ze základního konstrukčního principu tzv. nahodilých setkání – v ohraničeném prostoru textu nebo plochy plátna či trojrozměrné plastiky se nacházejí – nahodile setkávají – předměty, resp. především části předmětů, aby svým spojením vytvářely zcela neočekávaný celek. Umělci se kumulací nesourodých předmětů, organickým propojením „mikrostruktur a makrostruktur živé a neživé přírody“ (Chvatík 1970: 78) snaží popřít globální a racionální logiku, a naopak usilují o snové a fantazijní montáže.<sup>154</sup> Surrealistické obrazy představují montáže z fragmentů těl a objektů. Takovéto obrazy se stávají „fragmentem nějakého většího roztrhaného celku, jehož ostatní části scházejí“ (Čolakova 1999: 122).

Fragmentárnost je také příznačná pro techniku automatického psaní. Surrealisté se touto technikou snaží psát texty, aniž by nad nimi přemýšleli nebo do nich vědomě či záměrně zasahovali. Pokoušejí se v textech zachytit myšlenkový proud nekontrolovaný vědomím, konvencemi a morálními hledisky. Vznikají jednotlivé výpovědi, které mají v textu autonomní funkci. Touto syntagmatikou se poté vytváří „fragmentární typ obraznosti“ (ibid.: 113).

Fragmentované, deformované a torzovité objekty se v díle Skupiny surrealistů vyskytují především ke konci třicátých let a během let válečných. Objekty-torza se objevují jak v jejich dílech výtvarných (plátnech, fotografiích, kolážích, plastikách, sochách), tak ve slovesných (básních, prózách i přednáškách). S torzy a fragmenty se v obměnách setkáváme u Štyrského, Toyen, ale i Teigeho a Nezvala.

Roztříštěnost celku, fragmenty, parciálnost, zákonitost zlomu je dominantním strukturně-konstruktivním principem výtvarných děl, pro ilustraci např. práce Jindřicha Štyrského: *Stěhovací kabinet* (viz Obrázek č. 15, Obrázek č. 16, Obrázek č. 17, Obrázek č. 18, Obrázek č. 19), *Člověk nesený větrem* (viz Obrázek č. 20), *Tekutá panenka* (viz Obrázek č. 14), *Sen o opuštěném domě* (viz Obrázek č. 21), fotografické cykly *Muž s klapkami na očích*, *Žabí muž* či *Pařížské odpoledne* (viz Obrázek č. 1, Obrázek č. 2, Obrázek č.

---

<sup>154</sup> Autoři proto často čerpají novou tvarovou invenci z učebnic biologie, anatomie, mikrofotografií rostlinných tkání apod. (Chvatík 1970: 78) – viz např. dílo Jindřicha Štyrského *Stěhovací kabinet* (viz Obrázek č. 15, Obrázek č. 16, Obrázek č. 17, Obrázek č. 18, Obrázek č. 19).

3, Obrázek č. 4); Teigeho koláže (viz Obrázek č. 7, Obrázek č. 8, Obrázek č. 22); Toyen: *Žlutý spektr* (viz Obrázek č. 23), *Opuštěné doupě* (viz Obrázek č. 24), *Ranní setkání*, (viz Obrázek č. 25), *Po představení* (viz Obrázek č. 26), cyklus kreseb *Přízraky pouště* (viz Obrázky č. 27), *Střelnice* (viz Obrázky č. 28) nebo *Schovej se, válko!* (viz Obrázek č. 29).

Na těchto obrazech najdeme kusy předmětů, těl, prázdné obleky,<sup>155</sup> rozpadající se nebo roztékající se postavy, smontované bytosti-přízraky, zkamenělá zvířata a bytosti, které se postupně rozpadají v objekty-torza. Torzovitost a rozpad proniká do mnoha úrovní surrealistického díla, např. korigované vedení linie se kloní k deformaci, výtvarníci jsou nevšímaví k detailům, vévodí skurilnost a expresivita, obrazový prostor se redukoval na pouhou plochu, která se tříští. Dominantní signaturou surrealistických výtvarných děl se stává rozpad, destrukce a postupné vyprázdnění zavedených konceptů světa a jeho uchopování.<sup>156</sup>

K totálnímu rozpadu objektů a bytostí, k naprosté strnulosti, nehybnosti a zkamenění<sup>157</sup> veškerého bytí dochází ve výtvarném díle především u Toyen a Heislera v období válečných let 1938–1944. Jejich plátna ovládají liduprázdné pouště se zvětralými bytostmi-přízraky a zkamenělinami-fragmenty zvířat, viz např. cyklus kreseb od Toyen *Přízraky pouště* (viz Obrázky č. 27). Motivy pohybu jsou v dílech maximálně redukovány na jednotlivé „strnulé“ okamžiky nebo sekvence, bytosti-přízraky jsou pak bezmocně vydány napospas

---

<sup>155</sup> „Vizualizace prázdného oděvu je z této perspektivy interpretovatelná jako metasignifikační strategie označení nepřítomného, chybějícího, vyprázdněného těla.“ (Vojvodík 2006: 24)

<sup>156</sup> Zobrazení podléhající erozi a destrukci se objevuje např. v kresbě Jindřicha Štyrského *Podobizna mé setry Marie* (viz Obrázek č. 36). Na této kresbě se „jemné dívčí rysy fantomu ztrácejí pod četnými trhlinami drolicího se povrchu“ (Bydžovská 2006 [2004]: 77). Soudržnost a celistvost lidské bytosti je porušena anorganickými čarami, jež se „navzájem nespojují, nevytvářejí novou soustavu, jen osamoceně bloudí po povrchu, který rozrušují“ (ibid.). Praskliny a pukliny rozrušují soudržnost formy zobrazení, a tak „rozkládají obraz i představu“ (ibid.).

<sup>157</sup> Zkamenění se objevuje i v krátké Štyrského próze *Svět se stává stále menším*, která vznikla kolem roku 1939, ale byla vydána až posmrtně: „Zkamenělé srdce, zkamenělé vzpomínky, zkamenělé knihy, zkamenělé hvězdy, zkamenělé černě, zkamenělé sýry, zkamenělé vrásky, zkamenělý samet, zkamenělé hroby. [...] Zkamenělé nebe, zkamenělé sny, zkamenělá jezera. Jezera připomínají smrt. Lesy jsou bezmocná útěcha nad jezery.“ (Štyrský 2001 [1946]: 32– 33)

destruktivní pomíjivosti času a pouště (Vojvodík 2006: 301). Kámen se na jejich plátnech stává „symptomem toho člověku nejčizějšího, výhružnými figurami nehybnosti „mrtvého“ času, jakoby bezmocně strnulého strachem“ (ibid.) a s postupem válečných let stále více představuje souvztažný pojem pro smrt (ibid.). Tematizuje se tím jakési zakonzervování, nehybnost v přítomnosti, kamenná strnulost – bytosti jsou živé i neživé zároveň – mají tělesný tonus, vyskytují se v určitém prostoru, obsahují jakousi živoucí schránku, která ale neobsahuje žádnou životodárnou esenci. Tyto bytosti nejsou schopné pohybu, ani rozhodování – tyto bytosti jsou nemrtvé, tj. živé a neživé zároveň, existující v bezčase a zcela závislé na „vůli“ okolního světa rozhodující o jejich existenci. Cykly Toyen *Střelnice* (viz Obrázky č. 28) a *Schovej se, válko!* (viz Obrázek č. 29) završují tragickou recepci času války, toto „bezmocné ustrnutí v děsu“ (Vojvodík 2006: 308). Jako děsivé cizorodé emblémy odkazují pozůstatky věcí, zkamenělin a skeletů zvířat k „vyprázdněnosti světa, která zanechala pouze trosky rozbitých věcí, k někdejší přítomnosti člověka“ (ibid.: 302).

S fragmentem nejúžeji souvisí technika koláže, která se metodicky nejvíce přibližuje surrealistickému „náhodnému setkání“. Objekty jsou na kolážích sestřihem postupně preparovány z původního kontextu a provokativně „smontovány“, „slepeny“ do nových celků, které umožňují přesněji a intenzivněji vyjádřit výtvarné, literární, ale i filozofické souvislosti. Na plochu koláží se dostaly nové materiály, které změnily zaběhnuté konvence: výstupem do prostoru porušily pojem obrazové plochy, umocnily také setření hranic mezi obrazem a objektem (Chvatík 1970: 77). Koláže jsou druhem výtvarné transplantace, při níž se jednotlivé objekty, zdánlivě nespojitelné, jako např. deštník či šicí stroj, setkají na pitevním stole<sup>158</sup> – v místě řezu, ve vymezené, orámované ploše (Langerová 2005: 626) uměleckého subjektu, aby zintenzivněly svou účelnost a existenci. Jazyk výtvarného umění se zkomplikoval, stal se z něj „metajazyk“ – jednotlivá torza obrazů tvořily samostatné jednotky, obrazy-slova, a jejich kombinací na ploše koláže „vznikaly jednoduché či složité sentence“ (Bydžovská – Srp 1994: 107). Koláž se stala

---

<sup>158</sup> „Operační stůl je jen dalším, zvláštním prostorem odvolávajícím se na anatomické příručky a skalpel.“ (Langerová 2005: 626)

dokonalým propojením básně a obrazu, synekdochou skutečnosti, čímž plynule navázala na poetistické obrazové básně. Pouze „[m]etonymii obrazových básní nahradila razantní metafora jako prostředek zkratky, paradoxu, zřakového a významového umocnění“ (Srp 2001a: 36).

Kolážím se ze Skupiny surrealistů věnovala Toyen (např. ilustrace ke sbírce Máj K. H. Máchy), Štyrský (např. *Stěhovací kabinet*, viz obrázky č. 15 až 19), ale nejintenzivněji Karel Teige. Teige začal „slepovat“ koláže v polovině třicátých let a neskončil do konce svého života.<sup>159</sup> Karel Srp ve své studii o Teigeho kolážích tvrdí, že „[k]oláží, umožňující prolnutí nesouměřitelného, vizualizoval představy o zrušení jakýchkoli umělých hranic mezi exteriérem a interiérem, soukromým a veřejným“ (Srp 2001a: 35) a přinášela mu možnost „uskutečnění nového typu „syntézy protikladů“: stala se polem reflexe, motivovaným a rámovaným silným zájmem o psychoanalýzu“ (ibid.). Teigeho vztah ke koláži vyplývá nejen z užití vlastní techniky, ale také z celkové společenské atmosféry. Je příznačné, že se Teige o koláže začal zajímat v nejnapjatější době, poznamenané „nástupem fašismu a rozkoly uvnitř levicového hnutí, jež se dotýkaly i vlastní existence Skupiny surrealistů v ČSR“ (ibid.: 52). Není divu, že jeho koláže jsou nasyceny hrozbou budoucí totality, německé i poúnorové (Lahoda 1994: 137–138).

Nejdůležitější významový princip Teigeho koláží tvoří fragmentárnost, amputace a destrukce lidského těla, především ženského. „[D]o jasně čitelného pozadí, zabírajícího celou plochu koláže, udávajícího její významové zacílení, vlepil figurální motiv, téměř vždy ženský akt, doplněný o tělesný či předmětný detail.“ (Srp 2001a: 35) Jeho koláže jsou přeplněny fragmenty ženského těla, objevují se ňadra, paže, nohy, torza, hlavy, rty, oči.<sup>160</sup> Ženská těla mu sloužila

---

<sup>159</sup> „První koláž slepil /Teige, pozn. I. T./ v roce 1935, kdy proběhla výstava Skupiny surrealistů v ČSR, poslední v roce 1951, kdy předčasně zemřel. Průběžně je čísloval, takže je znám konečný počet 374. V měřítku evropského surrealismu jde o úctyhodné množství, zvláště proto, že Teige byl především teoretik a kritik, který se na rozdíl od profesionálních umělců kolážemi zabýval jen z nejvnitřnější potřeby; byly mu doslova koníčkem, pro něhož si vyhrazoval čas především v neděli, po pracovním týdnu. Staly se mu soukromou záležitostí, uskutečňovanou pro vlastní potěšení a relaxaci.“ (Srp 2001a: 34)

<sup>160</sup> Teige s oblibou vlepoval do svých koláží oko. To v jeho případech může znamenat jednak vnějšího pozorovatele-muže (přeci jen nezobrazuje, až na jednu výjimku – koláž č. 45, ve

jako „sochařská hmota, podrobovaná drastickému zásahu“ (ibid.: 43) – nejprve obraz ženských těl zničil vystříháním z časopisu a poté je opět skládal (Lahoda 1994: 145). Z výstřížků vytvářel především v letech 1936–1938 osekaná nebo amputovaná těla, určitým způsobem znásilněná.<sup>161</sup> Pokud podle jedné z interpretací Bydžovské a Srpa symbolizovalo pro Teigeho ženské tělo poezii, lyrický pól (Bydžovská – Srp 1994: 106), pak znásilněná torza žen na jeho obrazech zrcadlí okolní svět. „Vášnivě znásil[něné] obět[i]“ (Srp 2001a: 43) jsou odrazem společnosti, v níž „humanita a svoboda je stále více oklešťována, až zbývá jen fragment minulé touhy, někdy jen fragment fragmentu“ (Lahoda 1994:146).

Texty vytvářejí ekvivalent k surrealistickým výtvarným dílům tvořeným z fragmentů, nejvíce jsou podobné kolážím:<sup>162</sup>

Například v básnické sbírce Vítězslava Nezvala *Absolutní hrobař* (1937) se setkáváme s textovou fragmentarizací.<sup>163</sup> Jednotlivé básně jsou tvořeny akumulací jednotlivých obrazů-fragmentů, resp. aglutinací předmětů v básních, z nichž se posléze skládá význam – konečný obraz.<sup>164</sup> Např. v básni „Cívka“<sup>165</sup>

---

svých kolážích muže,), ale také může zrcadlit surrealistickou estetiku oka úzce související jak s fetišem, tak s dialektickým vnímáním světa (viz výše).

<sup>161</sup> „Situace koláže jako umělecké techniky se v centrech evropské avantgardy kolem roku 1935 do značné míry shodovala. Průběh Teigova zacházení s ženským aktem [...] se nelišil od ostatních představitelů koláže ze třicátých let, ať se za příklad uvedou práce Janusze Marii Brzeského a Kazimiera Padsadeckého, Nicoláse de Lekuony, či Leo Maleta a Georgese Hugneta, činných přímo v centru surrealistického hnutí.“ (Srp 2001a:51)

<sup>162</sup> Zde také spatřujeme silné propojení obrazného surrealistického umění s uměním slova – básník je zároveň malířem (viz výše).

<sup>163</sup> Za textovou koláž lze považovat i dřívější Nezvalovy básnické či prozaické texty, např. *Chtěla okrást lorda Blamingtona* (Nezval 1967b [1930]).

<sup>164</sup> Tímto způsobem Nezval pracuje již v předchozí sbírce *Žena v množném čísle*, ve které jednotlivé verbální znaky konfiguroval do výjevů „polymorfních, hybridních a androgynních bytostí-amalgámů“ (Vojvodík 1996: 177) a skládal „asociativní metodou řazení jednotlivých veršů obrazy mozaiky „ženy-přeludu“, fantastických ženských bytostí-objektů, těl-„amalgámů“ v nejrozmanitějších podobách metamorfovaného těla“ (ibid.: 175).

<sup>165</sup> „Cívka na šicím stroji / Znepokojuje kout / S pavoukem jenž se bojí / Že by ho mohla rozšlápnout // Noha na šlapátku / Pohánějící vertikální kolečko / Jež posouvá látku / Zatímco městečko // V okně potaženém / Vyrudlým sametem / Nad kolenem / S hravým kotětem //

vyvolává až popisná přesnost, téměř až absence metafor, ve čtenáři pocit, že Nezval slepuje báseň z jednotlivých obrazů, které se vzájemně vizuálně asociují. Báseň je tvořena sledem snímků, až kinematografickým záznamem skutečnosti, a jejich vzájemným překrýváním či vrstvením. Recipient pak má za úkol z torz a fragmentů obrazů poskládat, „smontovat“ ve své vlastní imaginaci závěrečnou koláž.<sup>166</sup> Tento způsob čtení *Absolutního hrobaře* navozuje Nezval vstupní básní „Muž, který z předmětů skládá svou podobiznu“, v níž z kusů, fragmentů, z částí tlejících předmětů z prostředí hřbitova komponuje podobiznu hrobaře, a je pak příznačný pro celou Nezvalovu sbírku.

Např. v básni „Ženci“ (Nezval 1958 [1937]: 30) se objevuje paralelně k surrealistickým malbám a kresbám vylidněná krajina, v níž jsou nepřítomné živé bytosti nahrazeny rozpadajícími se předměty. V pozadí navíc ještě klíčí strach z budoucí válečné hrozby: „Krajina se mění/ Hnědé džbány vykukují zpod mečů/ A koně pojímá zmatek/ Mlýny klapají/Z dálky/ Jako na znamení/Zdá se že hrozí vypovězení války/A všecko je náhle pusté jako by byl svátek“ (ibid.).

Jindřich Štyrský používal ve svých textech obdobnou techniku obrazné koláže jako Nezval v *Absolutním hrobaři*. Například v zimě roku 1938 vystoupil v semináři Jana Mukařovského s přednáškou, v níž popisoval vizi nového světa plného „podivných“ bytostí – ty byly slepené z předmětů, jejich částí, útržků nebo zkonstruované z vlastností jiných bytostí, jiné se rozpadly nebo metamorfovaly v další podivné předměty-bytosti: „[B]ez dozoru biologů povstanou noví jednorožci, brouci-savci, báječní skopci a tvorové sestrojeni z mečů, jehel a dýk. Povstane člověk litera, ohlodaná kost, tečka, cár, oltář, berla, schodiště, skoba, nádivka, člověk rakev, píšťala, tkanička, oblázek, zavazadlo, krychle mlhy, a člověk sedlina. Povstanou bytosti [...] slepené ze slov, nesené větrem, plné vřídků, krmené ledem, v obryse, bytosti duté, modelované ve sněhu, syrovém mase, a v písku. Povstanou vlkodlaci slepení z fasciklů

---

Rozplétá cívku / Přilepenou na kůl zahrádky / A oslepuje dívku / Jež hledí na bílé obrátky // Tak že zívá / Protahujíc skrčený klín / A naplňuje ústa v nichž se stmívá / Stínem pavučin // Ta chůze na jednom místě / Strašně ji utlouká / Zívne-li znovu jistě / Polkne pavouka“ (Nezval 1958 [1937]: 103–104)

<sup>166</sup> „Fragmenty světa přírody, zbytky rostlin, ale také malá zvířata (ptáci, plazi), různé předměty a jejich torza jsou technikou montáže takřka hybridizována v záměrně a chtěně komplikované aparatury.“ (Vojvodík 2006: 294)

nesmrtelných děl básnických, z pilin, z květináčů, a mnohé jiné oplzlé obludy.“ (Štyrský 1996a [1938]: 129)<sup>167</sup>

#### 4.3.2. Surrealistická torza těl

Torzovitost a fragmentarita je nedílnou součástí pikturních i slovesných děl členů Surrealistické skupiny od poloviny třicátých let. Podíváme-li se však blíže, zjistíme, že torza či fragmenty ve velké většině případů reprezentují části živých bytostí, do popředí se zejména dostává lidské tělo ve svých metamorfózách. Orientaci na destrukci lidského těla naznačují již některé názvy pláten: *Hermafrodit*, *Člověk nesený větrem*, *Člověk krmený ledem*, *Muž a žena*, *Hlava, která myslí*, *Tekutá panenka* (Štyrský); *Prometheus*, *Samotáři*, *Magnetová žena* (Toyen).

Lidské tělo, různým způsobem znásilněné a týrané, najdeme v mnoha podobách přímo v jejich díle – jedná se o zkamenělá těla; vyprázdňené bytosti; bytosti-přízraky; mozaikovitě skládané bytosti-„amalgámy“ (Vojvodík 1996: 177); antropomorfizované samostatně jednající části těl (ibid.); mozaikovitě skládané bytosti-„amalgámy“ (ibid.); bytosti-organické i anorganické propletence s prudkými přechody mezi lidským, zvířecím a předmětným; bytosti-„výkladní skříně“ (ibid.), „těla-inkrustáty“ (ibid.: 298); „těla-krajiny“ (ibid.). Pro představu uvedu několik příkladů – z výtvarného díla Jindřicha Štyrského např.: *Tekutá panenka* (viz Obrázek č. 14), *Člověk nesený větrem* (viz Obrázek č. 20), *Vdovy na cestách* (Obrázek č. 33), cyklus *Všudypřítomné oko* (viz Obrázek č. 5, Obrázek č. 6), *Hermafrodit* (viz Obrázek č. 30), *Člověk krmený ledem* (viz Obrázek č. 31), *Muž a žena* (viz Obrázek č. 32), *Melancholie* (viz Obrázek č. 34), *Torzo* (viz Obrázek č. 46), *Eurydika* (viz Obrázek č. 47), *Žena zamrzlá v ledu* (viz Obrázek č. 50) ilustrace ke sbírce Františka Halase *Tiše* (viz Obrázek č. 48, Obrázek č. 49); nebo z děl Toyen: *Žlutý spektr* (viz Obrázek č. 23), *Ranní setkání* (viz Obrázek č. 25), *Magnetová žena* (viz Obrázek č. 35), některé kresby z cyklu *Přízraky pouště* (viz Obrázky č. 27) či kresby k básnické sbírce Jindřicha Heislera *Jen poštolky chci klidně na desatero* (viz

---

<sup>167</sup> Vojvodík upozorňuje na souvislost surrealistických děl s manýristickým malířem Arcimboledem, jehož bytosti-amalgámy byly surrealisty znovu objeveny stejně jako zájem o alchymii či okultismus (Vojvodík 1996: 176).

Obrázek č. 51); Teigeho ženská torza na jeho kolážích (viz Obrázek č. 7, Obrázek č. 8, Obrázek č. 22) atd.

V textové podobě najdeme ničená, torzovitá, rozpadající se těla především v Nezvalově sbírce *Absolutní hrobař* (Nezval 1958 [1937]). Vyobrazená lidská těla jsou „sestavovaná nebo multimateriálně kombinovaná z nesusoudných prvků, v podstatě však beztvará, a proto monstrózní“ (Vojvodík 2006: 298). Např. podobizna hrobaře v básni „Absolutní hrobař“ (Nezval 1958 [1937]: 47–54) je seskládána z jednotlivých obrazů popisujících předměty. Obdobně Nezval pracuje v dalších básních této sbírky, např. v básni „Muž, který z předmětů skládá svou podobiznu“ (ibid.: 9–21) či „Pyrenejská moucha“ (ibid.: 173–190).<sup>168</sup> Také se objevují v textech Jindřicha Štyrského – např. v próze „Emilie přichází ke mně ve snu“, kde popisuje postavy přetavené v sochy: „Vidím Emilii odlitou v bronz. Také mramoroví lidé nejsou obtěžováni blechami.“ (Štyrský 2001a [1946]: 49); nebo v próze „Svět se stává stále menším“, v níž se fragmentarizují lidské ruce: „Ruce, ty úžasné ruce, zčernalé jako uhel. Když jsem na ně šlápl, rozpadly se do rozbředlého bahna.“ (ibid.: 29). Lidé-věci, lidé-přízraky transformované do předmětů se nacházejí i v přednášce Štyrského v semináři Mukařovského v zimě 1938: „Povstane člověk litera, ohlodaná kost, tečka, cár, oltář, berla, schodiště, skoba, nádivka, člověk rakev, píšťala, tkanička, oblázek, zavazadlo, krychle mlhy, a člověk sedlina.“ (Štyrský 1996a [1938]: 129) Transformace bytostí do předmětů vrcholí v textech Jindřicha Heislera, např. v básnické sbírce doprovázené fotografiemi Jindřicha Štyrského „Na jehlách těchto dní“ (Heisler – Štyrský 1999 [1941]), kde jsou již zcela „antropomorfizované věci, nahrazující nepřítomné živé bytosti“ (Vojvodík 2006: 302): „A přece bude půlnoc hluboce přirozená, jako elektřina, jak pohyb srdce zvonu, až si maršálská hůl, ponořená v krvavých vzpomínkách, konečně sedne jak můra u hrobu drátěné košile [...].“ (Heisler – Štyrský 1999 [1941]: 102)

---

<sup>168</sup> Především předmětnými metaforami asociujícími Nezvalovy ženské tělo by se sem dala zařadit i jeho sbírka *Žena v množném čísle* (1934). „V umělecky nejhodnotnějších textech *Ženy v množném čísle* skládá Nezval asociativní metodou řazení jednotlivých veršů obrazy mozaiky „ženy-přeludu“, fantastických ženských bytostí-objektů, těl-„amalgámů“ v nejrozmanitějších podobách metamorfovaného těla [...].“ (Vojvodík 1996: 176)



Do tohoto výčtu patří i v uměleckém díle zachycená umělá lidská těla a jejich části – loutky, krejčovské panny, dětské panenky, hlavy na klobouky, protézy nejrůznějších částí těla. Umělá těla v surrealistických dílech, zejména v kolážích antropomorfizují v živou bytost, která se dále „emancipuje jako samostatný původce děje“ (Vojvodík 1996: 176). Vytvářejí tak opozici k živým tělům podrobovaným stále většímu zpředměťování. Téma umělých těl bohatě zachycuje Štyrského fotografické dílo (viz Obrázek č. 1, Obrázek č. 2, Obrázek č. 3, Obrázek č. 4) nebo koláže Karla Teigeho (Obrázek č. 7, Obrázek č. 8, Obrázek č. 22).<sup>169</sup>

V surrealistických textech se spolu mísí tato umělá a živá těla. Dávají vzniknout řadě fantómů „vystupujících ve své nedotvořenosti z kabinetů, laboratoří, hrobů, zvláštních, uzavřených prostorů-skříní“ (Langerová 2005: 623). Z části je tvoří živé postavy charakteristické svou loutkovitou ztuhlostí, z části jsou „sestaveny jako napůl stroje, ať jsou inspirované anatomickými atlasy či přecházejí v bující, rozkladnou vegetaci“ (ibid.).<sup>170</sup> Umělý svět tak doplňuje svět přirozený a tvoří s ním dialektickou jednotu – vitální přechází v neživé a předmětné, umělé na druhé straně v živé.<sup>171</sup>

Surrealisté byli přitahováni napětím dvojznačnosti mezi „umělým, které ožívá, a žijícím, jež je zpředměťováno“ (Srp 2001b: 48). Charakteristický znak metamorfovaných lidských těl tak představuje přechod „z živého do neživého a naopak“ (ibid.: 47–48). Např. na Štyrského fotografiích spatříme lidské bytosti zachycené právě tak, aby vzbuzovaly dojem loutek, a naopak figuríny ve výkladních skříních působí jako bytosti živé. Vystává pak otázka, kterou si již položil Mukařovský: „[J]sou zobrazené předměty věci nebo bytosti?“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309–310).<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> „Umělý svět manekýnů, loutek, krejčovských panen, dětských panenek a sexuálních atrap přitahoval Teiga od okamžiku, kdy se začal kolážím soustavně věnovat.“ (Srp 2001a: 49)

<sup>170</sup> Podobně komponuje manýristický malíř Arcimboldo své portréty – lidské obličej je metamorfovaných a polymorfních bytostí-objektů.

<sup>171</sup> Toto propojování živého a neživého souvisí se surrealistickým pokusem o totalizaci protikladů, jak o této syntéze pojednává André Breton ve *Spojitéch nádobách* (viz výše).

<sup>172</sup> Mukařovský dodává, že i prostor, v němž se tyto „fantómy“, „přízraky“ zjevují, má zvláštní vlastnosti: „Nedosti na tom: i prostor, v němž se tyto věci zjevují, má zvláštní vlastnosti: je možno, aby v něm věc současně spočívala i vznášela se; vizme např. Štyrského *Vdovy na cestách* /viz Obrázek č. 33, pozn. I. T./, obraz to, na kterém zvláštní objekty, podobající se, jak už

Z mnoha uvedených příkladů surrealistických uměleckých děl vyplývá, že torzovitost a fragmentarizace představuje od druhé poloviny třicátých let základní paradigmatický princip jejich estetiky.

#### 4.3.3. Jakobson a oživé sochy u Puškina

Není zřejmě bez příčinné souvislosti, že právě v době, kdy se v dílech Skupiny surrealistů objevují bytosti-fantómy, bytosti-přízraky, se Roman Jakobson zabývá obrazy oživilých soch v díle ruského romantika. Ke konci třicátých let napsal studii „Socha v symbolice Puškinově“ (Jakobson 1995b [1937]), v níž se zabývá truchlohrou *Kamenný most*, poérou *Měděný jezdec* a *Pohádkou o zlatém kohoutku* ruského spisovatele Alexandra Sergejeviče Puškina. Jakobson usouvztažňuje tato tři Puškinova díla mezi sebou, neboť představují doklad jednoho z „nejmarkantnějších obrazů jeho poezie“ (ibid.: 577) – jedná se o obraz sochy. Jakobson upozorňuje ve své studii na to, že jsou příznačné už samotné názvy zdůrazňující „sochy“ a materiál, z něhož jsou vyrobeny.

Sochy v těchto dílech se totiž stávají nositelem děje<sup>173</sup> a mají i obdobnou úlohu v syžetovém jádru děl: Na pozadí děje stojí znavený člověk toužící po klidu, ale především po ženě (ibid.: 578). Tato vytoužená žena je však pod vlivem „nadpřirozené“ a „nepostižitelné“ „zlé magie“ sochy, resp. bytosti, „která je se sochou nerozlučně spjata“ (ibid.). Socha se stává „vtělením nějakého ducha nebo démona“ (ibid.: 578–9), který ženu spoutává. Život se pod mocí této sochy ocitá v „mrtvé nemohoucnosti.“ (ibid.: 579) Nakonec sochy zázračně ožívají<sup>174</sup> a

---

řečeno, současně květinám i drapériím, sloupům i stonkům, se současně vznášejí i spočívají; spočívají však – jak ukazuje ostře zaříznutý obrys jejich hořejších okrajů – proti směru tíže, zdola nahoru. Podobnému přetvoření podrobuje se i poměrná velikost předmětů: na jednom z obrazů Toyen jsou hlavy, které čnějí do prázdného prostoru jako vrchy; na jiném vidíme kartu zabírající polovinu výše hory.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309–310)

<sup>173</sup> Obdobně se vyjadřuje Vojvodík o básnické sbírce V. Nezvala *Žena v množném čísle*: „Tělo se stává neživou věcí a naopak neživá věc je antropomorfizována v živou bytost, která se v textu dále emancipuje jako samostatný původce děje [...].“ (Vojvodík 1996: 176)

<sup>174</sup> „Zemřelý jako by se vtělil do sochy – komtur do svého náhrobku, Petr do měděného jezdce, hvězdář do zlatého kohoutka, aby potrestal odbojného opovázlivce.“ (Jakobson 1995b [1937]: 579)

tragicky zapřičiňují smrt hlavnímu hrdinovi: „Člověk po marném odboji hyne zákrokem sochy, jež se dala do zázračného pohybu, a žena se ztrácí.“ (ibid.: 579)

Je zde nutné připomenout, že obraz sochy je organicky spjat s celkovou surrealistickou estetikou. Různým způsobem zpodobené sochy se nacházejí v pikturálním a slovesném díle surrealistů, připomeňme si např. texty Jindřicha Štyrského prózu „Emilie přichází ke mně ve snu“ (Štyrský 2001 [1946])<sup>175</sup> nebo výtvarná díla Toyen a Štyrského.<sup>176</sup>

Jakobson dále píše, že si ožvlé sochy vynucují protichůdné obrazy mezi lidmi, jež se stávají nehybnými, nebo dokonce umírají. Dochází k setření hranice mezi „životem a nehybnou mrtvou hmotou“ (Jakobson 1995b [1937]: 580).<sup>177</sup> Velice podobně zní slova Jana Mukařovského popisující konstrukční princip personifikace v Nezvalově sbírce *Absolutní hrobař*: „Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasívními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když přitom podržují obvyklou tvářnost a obvyklý způsob projevu; personifikace tohoto druhu má dokonce navíc odstín tajemnosti až děsivé.“ (Mukařovský 2007c [1938]: 385). Přejít mezi živým a neživým, mezi bytostmi a věcmi, tak nefascinoval jen surrealisty, ale i ruského romantika, stejně jako strukturalistického teoretika, jenž se tomuto tématu věnuje.

Jakobson zdůrazňuje, že ožvlé sochy porušují vnitřní dualismus znaku. Tím se vytrácí také protiklad znaku a předmětu, „znak se zpředměťňuje“ (ibid.:

---

<sup>175</sup> „Vidím Emilii odlitou v bronz. Také mramoroví lidé nejsou obtěžováni blechami.“ (Štyrský 2001 [1946]: 49)

„Ruce, ty úžasné ruce, zčernalé jako uhel. Když jsem na ně šlápl, rozpadly se do rozbředlého bahna.“ (ibid.: 29)

„Zkamenělé srdce, zkamenělé vzpomínky, zkamenělé knihy, zkamenělé hvězdy, zkamenělé černě, zkamenělé sýry, zkamenělé vrásky, zkamenělý samet, zkamenělé hroby.“ (ibid.: 32)

<sup>176</sup> Z díla Toyen zejména cyklus kreseb *Přízraky pouště* (viz Obrázky č. 27), ze Štyrského tvorby např. kresbu *Sen o opuštěném domě* (Obrázek č. 21) nebo malbu *Podobizna mé sestry Marie* (Obrázek č. 36) apod.

<sup>177</sup> „K chladu a nehybnosti sochy nezbytně směřuje hrdina toužící po klidu. *Panu, leže si na boku*, zní heslo v *Pohádce o zlatém kohoutku*. Než oživne Petrova socha, Evžen jaksi odumírá: *ani to ani ono, ani obyvatel země ani mrtvý přízrak*. Při svém prvním setkání s měděným jezdcem tuhne jako socha, srůstá s mramorovým lvem, na nějž ho vynesla povodeň, *jako by byl přikut k mramoru, kdežto lev stojí jako živý*. Ztuhlost mrtvých těl ostře vyniká na pozadí prudkých milostných scén.“ (Jakobson 1995b [1937]: 580)

597).<sup>178</sup> Vztah „znaku k označenému předmětu“ (ibid.: 600), ale také vztah „zobrazení k zobrazenému“ (ibid.) vytváří další společný rys ruského romantika a českých surrealistů.

Jakobson naráží ještě na problém vnitřní struktury obrazu sochy uvnitř básnického textu. Výtvarné a slovesné umělecké prostředky se zde prolínají: „[B]ěží o transpozici díla, patřícího jednomu druhu umění, do jiného uměleckého druhu – do poezie.“ (ibid.: 594) Jestliže každé umělecké dílo představuje osobitý znak, jsou verše o soše „znakem znaku neboli obrazem obrazu“ (ibid.). Tento oblíbený tvárný prostředek Puškina, kdy se znak přeměňuje v tematickou složku, představuje také typický avantgardní prvek – transpozice znaku se objevuje již v obrazných básních poetistů a pokračuje např. v textových obrazech Nezvalových. Tento prostředek odhaluje a vyhrocuje „vnitřní rozpory, které jsou nutným, nezbytným základem veškerého znakového světa“ (ibid.).

Jakobson upozorňuje ve své studii na jednu pozoruhodnou koincidence – destruktivní Puškinovy sochy se v jeho tvorbě jako námět objevují v období dvacátých let devatenáctého století, tj. v období, které bylo pro básníka osobně velmi nepříjemné – po návratu z Evropy mu byl znemožněn pohyb po domovině a jeho literární činnost skomírala:<sup>179</sup>

„Domov neuvítal básníka nikterak přívětivě, car Mikuláš potvrdil zákaz tisknout *Borise Godunova*, na kterém autorovi tak záleželo, a udělil mu po šéfovi všeruského četnictva generálu Benkendorfovi důtku za samovolné cesty. Puškinovi se brala volnost pohybu, jeho literární činnost se všemožně brzdila. Uvědomoval si, že se kruh kolem něho stále svírá; „elle est si précaire“, psal o své situaci Benkendorfovi, „que je me vois à tout moment à la veille d'un malheur que je ne puis ni prévoir ni éviter.“ Žádali na něm stále dalekosáhlejší *kapitulaci*.“ (ibid.: 583)

Tyto koincidence podněcují domněnku, že námět sochy Puškin volil závisle na okolnostech svého osobního života – jako by se vnější osobní zážitky

---

<sup>178</sup> „Vnitřní dualismus znaku je zrušen: nehybnost sochy se pojímá jako nehybnost dívky, a protože mizí protiklad znaku a věci, nehybnost se transponuje do reálného času a jeví se jako věčnost.“ (Jakobson 1995b [1937]: 598)

<sup>179</sup> Bylo to také období, v němž se Puškin zabýval tematikou „uhasínajícího, odumírajícího, zlomkovitého života“ a také tematikou „původní, nezávislé šlechty jako hynoucí třídy“ (Jakobson 1995b [1937]: 594).

zklamání, pocity uvěznění ve vlastní zemi zhmotnily v podobách ožvlých soch, které vytvářejí vězení hlavním hrdinům a zapříčiňují jejich smrt. Sochy se v Puškinově díle staly symbolem destrukce, vnitřního uvěznění a temné síly vzbuzující strach. Velmi podobná situace se objevuje u českých surrealistů, kteří v období hluboké duchovní i politické krize třicátých let vyjadřují pocity strachu fragmentarizací, torzovitostí až plným zkameněním lidských těl. Zužující se volnost, zakonzervování se v přítomnosti, jež nelze osobními ani státními intervencemi ovlivnit, nárůst vnějších tlaků na občanský i duchovní život jedince, ohrožení lidské svobody ze všech stran děsivou skutečností se odráží v redukcí pocíťovaného prostoru a mění těla v postupně se rozpadající sochy bezmocně ustrnuté v čase a prostoru (viz kresby Toyen *Přízraky pouště*, Obrázky č. 27)<sup>180</sup> podobně, jako se v Puškinově díle v závislosti na jeho osobním životě objevují ožvlé sochy.

Jakobson tak svou studií poukázal, aniž by se o tom však zmiňoval, na společné prvky ruského romantismu a českého surrealismu, které se jakoby „rodí“ z obdobného společenského „podhoubí“, kdy je jedinec ničen a omezován. Jistě není náhodou, že si toto téma Jakobson zvolil právě v době vrcholící krize, v roce 1937, tj. i v době, kdy se v surrealistických dílech objevují bytostifantómy. Puškinovy sochy jsou těmto přízrakům víc než podobné.

#### 4.3.4. Tematizace torzovitosti v strukturalistické estetice

Členové Surrealistické skupiny vytváří mnohá nejen umělecká díla tematizující torzo či fragmentaritu. Torzo se však objevuje i u Mukařovského. Jako teoretický pojem je pro Mukařovského důležité již v máchovských studiích<sup>181</sup> a zůstává reflektováno až do poválečných let. Přímo torzovitosti a fragmentaritě se věnuje ve studii již s příznačným názvem „Dílo K. H. Máchy jako torso a tajemství“ (Mukařovský 1948b [1936]). Sborník Pražského lingvistického kroužku o K. H. Máchovi, který Mukařovský rediguje, pak nese

<sup>180</sup> Reprezentativní ukázkou z cyklu Toyen *Přízraky pouště* je kresba lva, jenž jako symbol majestátnosti a jistoty českých zemí v kresbě Toyen ztrácí tvář, kamení v prostoru a rozpadá se časem v trosky – přízračný obraz pro po mnichovskou atmosféru v Československu.

<sup>181</sup> „Na různé aspekty a formy fragmentárnosti Máchova díla upozornil již Mukařovský ve svých máchovských studiích.“ (Vojvodík 2006: 111)

název inspirovaný titulem Mukařovského studie *Torso a tajemství Máchova díla* (Mukařovský [red.] 1938). Techniky a strategie torzovitosti si Mukařovský v různé míře všímá v mnoha dalších pracích, např. „Dílo neklidné a zneklidňující“ (Mukařovský 1991a [1936]), „K noetice a poetice surrealismu v malířství“ (Mukařovský 1966b [1938]), „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“ (Mukařovský 2007c [1938]) apod. Mukařovský teoreticky upozorňuje na užité formy fragmentárnosti právě v díle surrealistů a v tvorbě K. H. Máchy, kterého čeští surrealisté považovali za svého předchůdce.<sup>182</sup>

K pojmu „torzo“ se Mukařovský postupně propracoval díky podrobnému výzkumu Máchova díla. Už samo o sobě je z velké části tvořeno množstvím zlomků – „náčrtků veršovaných a prozaických, roztroušených po literárních zápisnících mezi záznamy z četby a z cest; zlomky zůstaly i dramatické pokusy Máchovy i větší báseň *Mnich* a román *Kat*; náznakovité a zlomkovité jsou i deník z cesty do Itálie a zlomek intimního deníku z r. 1835“ (Mukařovský 1991a [1936]: 20–21). Mukařovský detailní analýzou Machových textů dospěl k názoru, že ani předčasné úmrtí tohoto básníka, nemůže být příčinou často se vyskytujícího konstrukčního principu fragmentarizace, neboť ji Mácha používá zcela záměrně jako podstatný umělecký prostředek: „Avšak fragmentárnost, zlomkovitost sama o sobě by mohla být nahodilý výsledek předčasného básníkovy skonu, kdyby Mácha sám neužíval neukončenosti a mezerovitosti jako důležitého uměleckého prostředku.“ (ibid.: 21) Mukařovský za důkaz, že jde o záměrný umělecký prostředek, odkazuje přímo k Máchovým slovům – např. k epilogu, který je připojený k doslovu ke *Křivokladu*, v němž Mácha píše: „Těší mne velice, jestli čtenářové moji ještě něco očekávají – já jsem hotov.“ (Mácha 1986 [1834]: 81) Tato slova vnímá Mukařovský jako důkaz záměrnosti: „Zlomkovitost, neukončenost je tu vržena čtenáři do tváře jako výsměšná výzva.“ (Mukařovský 1991a [1936]: 22–23)

---

<sup>182</sup> Skupina surrealistů např. vydala ke stoletému výročí úmrtí K. H. Máchy sborník s názvem *Ani labuť ani Lůna* (Nezval [red.] 1995 [1936]), který měl být „protestem oficiálním oslavám výročí „Máje““ (Nezval 1995a [1936]: 7) a v němž se přihlásili k odkazu K. H. Máchy. Např. Nezval ve své stati přímo označil Máchu za surrealistu: „Mácha byl surrealistou životem, sny, poesíí i smrtí.“ (Nezval 1995b [1936]: 41)

Mukařovský upozorňuje na různé typy zlomkovitosti v Máchově díle, která se odráží v celém spektru uměleckých prostředků od výstavby syžetu až po významovou souvislost slov: Mukařovský poukazuje na mezerovitost a potlačování významových přechodů např. v syžetu Máchovských děl, kdy nejasnost a pocit zlomkovitosti vyvolávají „dějové konstrukce [...] vyplývající z neurčitosti pohnutek, které dohánějí osoby k činům“ a „nejasnosti cílů, ke kterým tyto činy směřují“ (Mukařovský 1948b [1936]: 233).<sup>183</sup> V pozadí děje mnohdy stojí neobjasněné „tajemné viny“, jež mezerovitost prohlubují (ibid.). Jednotlivé motivy se na úkor jednotného syžetu osamostatňují a způsobují jeho „rozkouskovanost, nesoudržnost, nejasnost“ (Mukařovský 1938: 74–75). Ale i stavba vět „působí často dojmem mozaiky složené z různorodých kusů“ (Mukařovský 1991a [1936]: 24). Slova s celým spektrem svých významu se nacházejí vedle sebe, ale „nesrůstají, mnohdy ponechávají mezi sebou mezery, vyplněné fluidem záhadnosti [...] působí jako zaklínadla“ (ibid.). Smysl událostí v jeho tvorbě „kolotá jako skrytý vír pod hladinou zjevného děje“ (Mukařovský 1948b [1936]: 233). To, co Mácha důsledně organizoval v celé rozloze textu, jsou „pomocí opakovaných hlásek, po případě celých hláskových skupin“ (Mukařovský 1948c [1936]: 224) jednotlivé verše. Mukařovský se domnívá, že rozkloubená vnitřní souvislost všude tam, kde zbývá prázdné místo, tj. mezi slovy, větami, odstavci, „prosvítá ono nevyslovitelné a neznámé, které bylo pro Máchu básníka i člověka tragickou hádankou světa“ (Mukařovský 1948b [1936]: 237).<sup>184</sup> „Mezerovitost a neukončenost“, tj. fragmentárnost tvoří v Máchově díle důležitý umělecký prostředek (ibid.: 231).

---

<sup>183</sup> Na to upozorňuje již Vyskočil: „Krajní hospodárností vyjádřené, takřka zlomkové stručnosti nezatěžuje tu již ani stín fabule, která přes jasný výklad básníkův křížila tak dlouho cestu pravému porozumění.“ (Vyskočil 1927: 14)

<sup>184</sup> „Hradní zřícenina byla tedy pro Máchu něco jiného než jen pouhý cíl výletů a něco jiného také než romantická básnická dekorace. Byla symbolem. Čeho? A zde jsme u nejzazšího tajemství Máchovy poezie. Jsou jistá slova a jisté věci, které jsou pro něho symboly čehosi nevyslovitelného a nepostihnutelného, čehosi, z čeho pramení tragický pocit lidského života vůbec. Určitý smysl těchto základních symbolů nemůže být vysloven, již proto nikoli, že jakékoli jeho vyslovení by bylo opět jen symbolické. Celý svět jevů je pro Máchu jen závojem tohoto posledního tajemství. Věci mění se v pohyb, barvy a světla, prostor uplývá obrazností.“ (Mukařovský 1991a [1936]: 24)

Mukařovský považoval Máchovo básnické dílo pro nejednoznačnou interpretaci za „záhadné“ (ibid.: 231), stejně tak i jeho život. Máchovy texty, jeho život i smrt podněcují co možná nejširší spektrum výkladů, čímž zároveň umožňují, aby „každá doba vybírala z bohaté mnohoznačnosti Máchova díla právě onu stránku, které souzní s jejím základním laděním a která ji samu definuje.“ (ibid.: 237) Máchovo dílo je „v celku i v částech – fragmentem stejně jako básníkův život, a fragment dopouští vždy rozmanité možnosti domýšlení“ (Mukařovský 1991c [1936]: 10). Pojmy „torzo“ a „tajemství“ výstižně uchopují Máchovo dílo jako celek, a objevují se tak v titulech dvou odborných textů (viz výše).<sup>185</sup> Navíc jako zlomky zůstávají i všechny výklady, tedy i teoretické práce Mukařovského a jeho kolegů: „Každá doba přetváří znovu na vlastní odpovědnost básníkovu podobu k svému obrazu, každé tvrzení o básníku a jeho poezii najde i svůj vlastní protiklad, každý rys dovoluje několikerý, stejně oprávněný a doložitelný výklad a každý pokus o úhrnný výklad zůstává zlomkem.“ (Mukařovský 1991c [1936]: 10)

Právě záměrná torzovitost a fragmentárnost Máchových děl je spojuje s díly Skupiny surrealistů. Celá plejáda vyjmenovaných různých typů zlomkovitosti použité v Máchových textech by charakterizovala mnohá pikturální i slovesná surrealistická díla. Např. zlomkovitost v Máchově díle je čtenáři ukládána jako „výsměšná výzva“ (Mukařovský 1991a [1936]: 22–23), podobně lze uvažovat o postupech užitých v Nezvalově *Absolutním hrobaři* (1937), kde text ukládá čtenáři „značné úkoly“ a text nabývá rázu „hádanek“ (Mukařovský 2007c [1938]: 397).<sup>186</sup> Jestliže v Máchových textech stojí v pozadí děje neobjasněné „tajemné viny“ (Mukařovský 1948b [1936]: 233), v surrealistických dílech nevysvětlitelný a tajemný vliv podvědomí. Motivy v Máchově pojetí nepřispívají k soudržnosti syžetu, stojí a působí sami o sobě

---

<sup>185</sup> „Tajemství nebo, chcete-li, záhada – to jsou jediná slova, která beze zbytku charakterizují Máchovo dílo i Máchův život.“ (Mukařovský 1991c [1936]: 10)

<sup>186</sup> Na Nezvalovy texty třicátých let by se dala použít následující Mukařovského charakteristika hádankovitosti v díle K. H. Máchy: „Hrad, zkamenělý otisk života dávno odumřelého, jehož ústřední smysl je pro nás beze stopy ztracen, zřícenina, rozpadlá v zlomky, z nichž každý měl kdysi, dokud sloužil celku, jen jediný, jasný význam, ale nabyl tisíce nejasných významů nových, jakmile osaměle trčí nebo leží kdesi mezi travou, pozbyv svého skutečného úkolu, to byli inspirátoři Máchovských úvah o smyslu a zákonu života i skutečnosti, které předkládají člověku věčnou hádanku Sfingy.“ (Mukařovský 1991c [1936]: 10)



(Mukařovský 1938: 74–75), podobně i věty „působí často dojmem mozaiky složené z různorodých kusů“ (Mukařovský 1991a [1936]: 24) – obdobným způsobem jsou přece vystaveny surrealistické textové a výtvarné koláže. Jednotlivá slova uvnitř Máchových veršů a vět si mezi sebou ponechávají mezery „vyplněné fluidem záhadnosti“ a „působí jako zaklínadla“ (ibid.) především proto, že rozehrávají celé své spektrum významů; tímto způsobem pracují přeci ve svých textech i názvech pláten a kreseb surrealisté, např. Štyrský v básni „Zhotožil jsem si skříňku“ ve verši „Celuloidová nymfa změkla“ (Štyrský 2001 [1946]: 18) rozehrává všechny významy slova nymfa (viz výše). Připomeňme ještě, že Mukařovský upozornil ve své studii „Genetika smyslu v Máchově poezii“ (Mukařovský 1938) na užití techniky montáže v Máchových textech – Mácha používá vymezený inventář motivů evropské romantiky, Máchova významnost pak spočívá v tom, že „motivická kliše nově kombinuje“ (Vojvodík 2006: 122): „Vzpomeneme-li, jak značný je u Máchy počet přejetí z cizích autorů i z romantické básnické konvence vůbec [...], lze vyslovit domněnku, že vlastní tvůrčí čin Máchův záleží v osobitém způsobu montáže, kdežto materiál sám k montáži použitý, ať slova, ať skupiny slov, ať prvky tematické, je zpravidla majetek nikoli osobní, nýbrž obecně romantický.“ (Mukařovský 1938: 47) Montáže jsou i jedním z nejcharakterističtějších znaků surrealistických děl a základním principem koláží.<sup>187</sup> Mukařovský ve studii „Genetika smyslu

---

<sup>187</sup> Zde je nutné opět připomenout výtvarná díla G. Archimbolda, jehož portréty živlů, čtyř období, *Sklepmistra*, *Kuchaře* či *Rudolfa II.* jsou vytvořena také technikou montáže, na což ve spojitosti s básnickou sbírkou *Absolutní hrobař* Vítězslava Nezvala upozorňuje i Mukařovský: „Není konečně bez zajímavosti připomenout shody mezi portréty složenými z věcí, jaké známe např. z malířství barokního – srov. obrazy G. Arcimbolda, reprodukováné ve Volných směrech [...] – a básnickými portréty hrobaře, ševce, kováře a oráče, zařazenými do knihy Nezvalovy. I shoda tematická dokládá spříznění, neboť také Arcimboldo maloval portréty jednotlivých povolání, kuchaře a sklepmistra, složené z nástrojů nebo materiálů daných povolání: kuchař je sestaven z mis, hrnců, cedníků, pánví, hlemýždích a vaječných skořepin, zvířecích kostí atd., sklepmistr ze sudů, píp, lahví, sklenic, vývrtek atd. Z Nezvalových portrétů odpovídá této technice nejpřesněji titulní báseň o hrobaři, jehož tělo i šat jsou v básni po kouscích skládány z ingrediencí hřbitovního tlení a hrobního inventáře. Poněkud jinou obměnu této techniky přináší úvodní báseň sbírky, nazvaná přímo *Muž*, který skládá z předmětů svou podobiznu: řadení prostorové, odpovídající podstatě malířství, je zde nahrazeno posloupností časovou, příslušející poezii: psychický portrét mužův je sestavován z věcí a bytostí, s kterými se muž postupně na životní dráze setkává.“ (Mukařovský 2007c [1938]: 396).

v Máchově poezii“ poukázal i na to, že Mácha neklade hlavní důraz na plynulou významovou spojitost, ale „na významové účiny vznikající neočekávanými srážkami motivů významově různorodých“ (ibid.: 80). Tyto „neočekávané srážky motivů“ až příliš připomínají surrealistická náhodná setkání (viz výše). Jak je patrné z tohoto výčtu, v němž by bylo možné pokračovat, Surrealistická skupina navazovala na Máchu především z hlediska strukturně-konstruktivních postupů a technicko-sémiotických aspektů (Vojvodík 2006: 123), přičemž princip fragmentárnosti a torzovitosti tvořil jeden ze základních konstruktivních postupů surrealistů a Máchy, jak si toho všiml i Mukařovský.<sup>188</sup>

Různých typů torzovitosti si Mukařovský všiml v surrealistických dílech: „Surrealismus objevuje malířskou a současně i básnickou krásu torza, které je také částí zastupující celek.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310). Ve studii „K noetice a poetice surrealismu v malířství“ (ibid.) Mukařovský popisuje „podivný“ svět (ibid.: 309) nacházející se na plátnech obrazů Štyrského a Toyen, který je plný nejružnějších fragmentů, torz, přízraků – nemrtvých bytostí a ožvlých předmětů:

„Jsou tu hlavy bez těl, ale ne mrtvé, nýbrž žijící tajemným životem, šaty, které svou formou naznačují trojrozměrnost trupů, jimiž podle vši pravděpodobnosti mají být vyplněny, ale dávají místo toho vyzývavě najevo svou prázdnotu. Je zde obličej, který je zároveň spálenou knihou. Je tu převržená bedna s několika stojícími kuželkami, která má místo dna bezprostřední průhled na nekonečnou hladinu vodní, jež slouží kuželkám za pozadí; v této hladině obrazí se obličej člověka nad ní skloněného, v obraze však neviditelného, tak veliký, jako by nekonečná

---

<sup>188</sup> „Vrátíme-li se nyní k Máchově poesii, abychom opětovali otázku, zda se v ní splynutí jazykových prostředků s tematickými projevuje příkloněním kontextu ke stránce jazykové či naopak; můžeme bez rozpaků odpovědět, že Máchův případ patří do kategorie druhé, provádějící splynutí tématu s jazykem pomocí tematisace prvků jazykových, tedy podobným způsobem, jak to činí na př. surrealismus, třebaže nikoli tak radikálně. Rozkloubení, byť ne úplné zrušení významové soudržnosti větné i sujetové, osamostatňování větších i menších významových jednotek uvnitř díla, navazování významových vztahů vně souvislosti dané kontextem, schopnost významových jednotek (slov, slovních skupin, motivů) přecházet z díla do díla, to vše nasvědčuje tendenci k vytvoření co nejčtetnějších bezprostředních vztahů mezi jednotlivými významy a skutečnostmi. Ježto ovšem ani významová souvislost sujetová ani významová soudržnost větná nejsou zcela potlačeny, vzniká u Máchy napětí mezi významovou jednotností a mnohostí textu, jinými slovy: napětí mezi sklonem k bezprostřednímu a zprostředkovanému věcnému vztahu.“ (Mukařovský 1938: 73–74)

hladina byla zároveň stonky listoví a květy rostlin, jinde opět zeď, která krvácí, krajkové fiší přijímající obrys sovy atd.“ (ibid.: 309–310)

Princip „torz“ objevuje Mukařovský i v poezii Vítězslava Nezvala, což vede k „nové shodě malířství s poezií“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310). Torzovitost v Nezvalově poezii, především v *Absolutním hrobaři* (1938), se projevuje jako synekdocha – část předmětů či živé bytosti nahrazuje existující celek objektu či těl.<sup>189</sup> Tyto části jsou prostorově a významově izolovány a jsou schopné být samy o sobě „objektem i subjektem jednání“ (Mukařovský 2007c [1938]: 384). V básni vznikají situace tak atomizované, že ruka nebo noha se jeví jako samostatní činitelé bez ohledu na osobu, které náležejí, stejně tak i nástroje zaujímají role nepřítomných lidských činitelů (Mukařovský 2007c [1938]: 385). Dějová linie je porušena, existují jen nakumulované obrazy skutečnosti tvůrčovy imaginace, které jsou jako jednotlivé fragmenty nahromaděny v textové koláži.

Mukařovský věnuje ve svém teoretickém díle reflexím torzovitosti a mnohým podobám fragmentárnosti velký prostor. Zájem o torzo a fragment především v díle K. H. Máchy, ale i v díle Skupiny surrealistů u něj narůstá s prohlubujícími se třicátými lety a doznívá v poválečných letech. Fragment pro toto období jeho tvůrčí práce tvoří jeden ze základních pilířů jeho uvažování.

#### 4.3.5. Fantómy, přízraky, torza jako reakce na okolní svět

Rozsáhlý výčet příkladů „torzovitosti“ v dílech členů Surrealistické skupiny představuje torzovitost či fragmentarizaci v jejich estetické koncepci jako podstatný pojem. Pražští strukturalisté, zejména Jan Mukařovský, věnovali torzu četné studie, z nichž vyplývá, že surrealisté navázali estetikou torza na

---

<sup>189</sup> Miroslav Petříček upozorňuje na Mukařovského úvahy o torzu v surrealistickém umění: „V obecněji zaměřené stati K noetice a poetice surrealismu v malířství [...] vychází /Mukařovský, pozn. I. T./ z pojmu „torzo“, kterým jednak osvětluje vývoj malby a jednak jej používá jako dokladu, jímž malířství komunikuje se slovesným uměním. Torzo je pak cosi jako „synekdocha“ (část na místě celku) a v umění se prosazuje především v analytickém kubismu; pravou funkci tohoto tropu však odhaluje teprve surrealismus: porušený předmět naznačuje své vyřazení z praktického používání, a jakmile je takto „nápadný“, protože „nevíme“, čemu slouží, stává se pro nás současně čímsi záhadným i „skutečností v nejvlastnějším smyslu slova, mnohorozměrnou a mnohoznačnou zároveň.“ (Petříček 1996: 368)

romantickou tradici (Mácha, Puškin). Nyní je zapotřebí se ptát, proč se torzu věnuje taková umělecká i teoretická pozornost, co to znamená, když se surrealistické objekty deformují a jakým způsobem interpretovat rozpadající se celistvost, zkrátka jaké příčiny vidět za tak rozsáhlou fragmentarizací a rozkladem forem.

Nejprve je zapotřebí surrealistické pojetí torzovitosti reaktualizovat. Surrealistická torza totiž neodkazují k antické nezáměrné torzovitosti vznikající z původních celistvých forem působením času a prostředí, naopak surrealisté vytvářejí novodobá torza představující zcela autorskou záměrnost.<sup>190</sup> Kompoziční fragmentárnost představuje autorovu intenci – cílem již není rekonstrukce původního uměleckého díla, a tedy původní záměrnosti,<sup>191</sup> samotné torzo je záměrný autorský akt. Surrealistické předměty-torza nepředstavují části „věcí“ empirické skutečnosti, nýbrž metafyzicky zhmotňují touhu po uchopení vlastního tvůrčího a subjektivního vztahu ke skutečnosti, jsou odrazem subjektivně prožívané fragmentárnosti skutečnosti.

Inklinace k předmětnosti a zdůraznění estetiky objektů, zpředmětnění a zkonkrétnění obrazové sémantiky v surrealistických dílech nejprve vzbuzovaly dojem možné jistoty. Představovaly v jejich díle možnost, jak uchopit skutečnost, a tím ji i zkoumat a následně interpretovat (viz výše). Rozpad a deformace předmětů, umocněná hybridizací lidských těl,<sup>192</sup> však tuto zdánlivou jistotu zpochybňují – předměty a těla se transformují v torza, ve vyprázdněné objekty, nekrotizující těla, která nejsou schopná odolat zkáze rozpadu, rozkladu a nejistotě. Deformované objekty-torza a těla-přízraky jen potvrzují nedůvěru v existenci jakékoli jistoty, tedy uchopitelnosti, pozorovatelnosti a interpretovatelnosti skutečnosti.

---

<sup>190</sup> Beranová (1992) v této souvislosti tvrdí, že i přesto, že Mukařovský ve své studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (Mukařovský 2007b [1943]) problematiku fragmentu a torzovitost přímo neexplikuje, je podle ní v této studii tato nová konstanta implicitně obsažena i v této stati: „Je to podle mého názoru *fragmentárnost*, hrající důležitou úlohu v otázce míry záměrnosti a nezáměrnosti.“ (Beranová 1992: 182)

<sup>191</sup> „Rekonstrukce uměleckých děl, uměleckých předmětů, architektury atd. je ve své podstatě snaha po hledání záměrnosti.“ (Beranová 1992: 183)

<sup>192</sup> Tělesnost umožňuje nejintensivnější umělecký prožitek, neboť u předmětů nepociťujeme tak intenzivní zkušenost jako s tělem, které vlastní každá lidská bytost.

Přestože torza v sobě nesou touhu po zachycení celistvosti nebo jejich náznaků,<sup>193</sup> stává se jejich uchopení nedosažitelnou ideou – předměty a těla torza jsou nepevná, nejasná, podléhající zkáze času a prostoru, unikají svému totalizujícímu ideálu, čímž zpochybňují základní konstanty skutečnosti a zároveň zrcadlí její roztržitost stejně jako zhroucený řád mezi člověkem a světem.<sup>194,195</sup>

Surrealistickou estetiku torza je možné interpretovat i z jiného pohledu. Deformovaná, hybridizovaná, mozaikovitá a nekrotizující torza objektů a těl „kontrastují s řádem formy“ (Vojvodík 2006: 298), deformace a fragmentarizace reprezentuje princip rozporu mezi zachováním a zrušením tvaru (ibid.), což úzce souvisí především s politickým klimatem druhé poloviny třicátých let. Totalitní státy třicátých let – fašistická Itálie, nacistické Německo, stalinistické Rusko, používaly jako politickou zbraň i umění. V těchto režimech se zrodil „monumentální neoklasicismus“ (Umění po roce 1900 2007: 282), který měl v každém totalitním režimu vlastní podobu. Nové umění mělo „nahradit stará spojení mezi uměním a společenskou třídou jeho novou identifikací s vůdcem,

---

<sup>193</sup> „Snad nejjednodušší charakteristika či upřesnění fragmentu jako pojmu bude jeho vyjádření ve dvojici fragment-suplement, kde určujícím momentem je právě míra celistvosti, samozřejmě dobově podmíněna. Připomínám, že je nutné si uvědomit, že fragment chápeme jako část neexistujícího celku, tedy bez pravděpodobné ambice doplnění možného znovuvytvoření celku, a tedy bez potenciální možnosti chápání uměleckého díla s převahou záměrnosti.“ (Beranová 1992: 182)

<sup>194</sup> „Také Štyrský, jak rozpoznal a pronikavě vystihl již před půl stoletím Jan Mukařovský, bolestně hledal zhroucený řád mezi člověkem a světem, mezi člověkem a věcmi, které jej obklopují, ale nenacházel jej. Strukturně-konstruktivním principem Štyrského výtvarného díla zůstává parciálnost, torzovitost, fragmentárnost. Nejde pouze o zdání parciálnosti, které by skrývalo model celistvosti, tematické jednoty jako výraz utopického sjednocení a smíření protikladů. Naopak: roztržitost celku, fragment, princip zlomu zůstává dominantní signaturou Štyrského obrazového i slovesného umění.“ (Vojvodík 2006: 125)

<sup>195</sup> „Zároveň fragmentární a polyfonický charakter moderní básně, její proměna v montáž nesourodých představ, myšlenek a obrazů není jistě ani tady jen odrazem daného stavu, ale i projektem jeho překonání a nové syntézy. Z „krátkých spojení“ mezi jednotlivými útržky měl povstat totální obraz soudobého světa, konfrontované skutečnosti se měly nejen sloučit v dosud neexistující vjemy, ale posléze také dát vzniknout – k obrazu těchto vjemů – skutečným novým a o to lidštějším, že tu člověk měl ukojit všechen svůj „lyrický hlad“.“ (Král 1987: 157)

stranou a státem“ (ibid.). Tělo, především tělo jedince bylo v tomto totalitním schématu ztvárňováno jako realistické, fyzicky dokonalé, kompaktní a „fobicky netečné, dokonce falicky agresivní, jako Brekerova *Připravenost*, alegorická postava nacistického militarismu“ (ibid.). Hybridizovaná díla surrealistů a dalších moderních umělců přeplněná fragmenty, protimluvami, ironií, s deformovanými a torzovitými těly představovala dokonalý protipól k zrodivšímu se neoklasicismu, „korektiv[um] myšlenky totality racionálně-analytického ducha“ (Vojvodík 2006: 113). Zákonitě „žádný režim netoleroval modernistické deformace lidského těla,“ (Umění po roce 1900 2007: 282) ale většinou moderní umění jako takové. To bylo „nebezpečné proto, že upřednostňovalo jedince – jeho originální vizi, jedinečný styl, osobitý čin a tak dále. Tento „subjektivismus“ odporoval společenskému imperativu totalitních režimů – potřebě připoutat masy psychicky, ba téměř fyzicky k vůdci, straně a státu“ (ibid.). Torzovitost surrealistických děl tak můžeme vnímat jako dokonalý antipól umění totalitních režimů třicátých let 20. století. Jako protipól neoklasicismu jsou všechny moderní proudy v umění nepřitelem totalitních režimů, za což je obecně moderní umění v totalitních státech lynčováno – viz např. zákaz Mejercholdova divadla v Moskvě nebo výstava „Zvrhlé umění“ apod.<sup>196</sup>

Surrealistická torza podle Mukařovského především předkládají porušené předměty, aby naznačila vyřazení tohoto objektu z praktického užití, protože „[d]okud věc slouží za nástroj určité činnosti, dokud bytost je vpjata do sítě určitých praktických zájmů, dotud se nám obojí, bytost i věc, zdají velmi prosté a nesložité“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310). Teprve pak se nám věci a bytosti, které ztratily jednoznačné praktické zařazení vytržením ze svého

---

<sup>196</sup> Tato skutečnost se dotkla i československého moderního umění, když např. sovětskou cenzurou byly vyloučeny z důvodů „nemravnosti“ či přílišného formalismu“ veškeré obrazy českých surrealistů a mnoho dalších obrazů na oficiální reprezentativní výstavě československého umění v Moskvě v říjnu 1937. Vyloučeny byly obrazy Maxe Švabinského, některé obrazy Špálovy, většina děl Jana Zrzavého, všechna díla Štyrského a Toyen, téměř všechna díla Františka Muziky a sošky Vincence Majakovského, Hoffmeisterova karikatura E. F. Buriana s Mejercholdem a všechny scénické návrhy D37, jakož i několik obrazů Jana Preislera, Emila Filly, Vojtěcha Sedláčka a Ludovíta Fully (Pfaff 1987: 196).

kontextu, objeví „v celém bohatství a v celé nepředvídanosti svých vlastností“ (ibid.), v celém mnohorozměrném a mnohoznačném smyslu.

Zlomky, fragmenty, torza, ať už v díle Máchy, či Skupiny surrealistů, však především ukrývají „vždy cosi dráždivého, tajemného“ (Mukařovský 1948b [1936]: 231), zejména proto, že v recipientovi může vzniknout nejistota, co se tímto torzem, fragmentem naznačuje a jakou souvislost má vzhledem k dalšímu neznámému kontextu. Fragment daleko více stimuluje naši zvědavost i imaginaci: „The fragment is like a ghost in the wings: it arouses our curiosity and stimulates our imagination.“ (Segre 1999: 104) Má recipient vnímat torzo „obrazně nebo ve vlastním slova smyslu, vážně nebo ironicky“ (Mukařovský 1948b [1936]: 231)? Souvislosti jednotlivých částí skutečnosti a jejich vzájemné vztahy, včetně usouvztažnění k recipientově přítomnosti, jsou pozorovateli „ve světě symbolů ukládány [...] jako úkol“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310–311).

Mukařovský nechtěl svou estetickou koncepcí budovat abstraktní systém, ale „názorový celek“ (Chvatík 1966: 341) spojující současný život s uměním. Jeho teoretický záběr zkoumající živý umělecký materiál byl proto tak široký – od zájmu o poezii, prózu, divadlo, film až po výtvarnictví i architekturu. Neustále s nimi konfrontoval jak své teoretické závěry, tak i noetická východiska (ibid.). Za jeden z nejpodstatnějších úkolů umění i teoretických prací pak Mukařovský považoval hledání cesty ke skutečnosti, ukazování člověku jednotící hledisko, z něhož „lze skutečnost přehlédnout a pochopit souvislosti, kterými je protkána“ (Mukařovský 1966g[1938]: 268). Tak častý výskyt fragmentu a torza v surrealistických dílech musí zrcadlit něco, co se ukrývá ve skutečnosti, v reálném životě, jak to např. ukazuje, když pojednává o struktuře Máchova díla ve vztahu k životu:

„Máchova báseň je vybudována na básníkově osobitém postoji ke světu a skutečnosti, postoji, který uvádí v pochybnost všechny, i nejzákladnější jistoty obecně přijaté a dožaduje se úplného obnovení poměru mezi člověkem a skutečností přírodní. To vše pak činí nikoli pomocí rétoriky a intelektuálně formulovaných invektiv, ale pomocí prostředků čistě básnických. Rozkloubená dějová stavba básně je básnickým ekvivalentem bezvolnosti lidského jednání.“ (Mukařovský 1991b [1936]: 29)

Nekompaktní syžet Máchových děl tedy odráží bezmocnost lidského jednání. Umělecký obraz sestavený z fragmentů se tak stává „symbolem, jenž je zároveň i samostatnou realitou, i obrazem všeho skutečného“ (Mukařovský

1966b [1938]: 310–311). Náповědou, proč Mukařovského fascinovalo torzo a proč mu věnoval tolik pozornosti, nám může být to, že fragmentarizované, torzovité dílo Máchovo, tyto „neklidné a zneklidňující“ (Mukařovský 1991a [1936]: 25) texty, považuje Mukařovský v roce 1936 za „pokrevného bratra“ (ibid.) jeho současnosti, o níž tvrdí: „I pro nás mění skutečnost denně smysl a dosah, i nám se v dnešní přestavbě světa mění věci v přízraky a stíny.“ (ibid.) Z textů Mukařovského narážejících na torzovitost vyvěrá tušená hrozba zhroucení řádu a univerza: „Údės, kterým odpoutané věci člověka zachvacují, může být překonán jen těmi, kdo si nezastírají oči.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 310–311) Nebo zde: „Ti, kdo požadavek optimismu kladou, měli by uvážít, zda není pro ně synonymní se strachem ze skutečnosti, jaká opravdu je.“ (ibid.: 309)

Václav Navrátil ve své úvaze „Happy end ve snu“ říká: „Také tělo jako fysis má svoji paměť. Jeho neklid znamená zlověstné tušení do budoucnosti.“ (Navrátil 2003b [1934]: 39) Metamorfizované bytosti a hybridní formy lidského těla se v dílech českých surrealistů objevují právě v nejnapjatější době, kdy roste totalitní moc v okolních státech. Torza a fragmenty od vyprázdněných těl *Spící* (viz Obrázek č. 37) přes *Finis terrae* (viz Obrázek č. 38) a *Samotáře* (viz Obrázek č. 39) po nekrotizující těla *Absolutního hrobaře* a rozpadající se těla *Přízraků pouště* (viz Obrázky č. 27) představují jakousi zvěst budoucího kataklyzmatu.<sup>197</sup> Jejich torzovitost je jen produkcí „rozpadlé“ skutečnosti – společenské atmosféry, dějinných okolností, konkrétních životních situací, ovlivňovaných osobními vztahy i politickými podmínkami (Srp 2001a: 35).<sup>198</sup> Lidské tělo je stále více podrobováno totalitnímu diktátu – jedinec se v rukou násilí a destrukce rostoucí totality, v níž není prostor na svobodné vyjadřování, kde chybí možnost volby, postupně transformuje v loutku, panenku na hraní,

<sup>197</sup> „Jestliže *Praha s prsty deště* v některých textech (Až budeš Prahu v nebezpečí) tuto znepokojivou atmosféru reflektuje, je sbírka *Absolutní hrobař* (1937) se svou sémiotikou nekrotizovaného a anihilovaného těla již ominózní předzvěstí blížícího se kataklyzmatu. Nikoliv náhodou vytváří Toyen téhož roku (1937) grafický cyklus nekrotizovaných, zkamenělých, zvětralých *Přízraků pouště* a Štyrský obraz rozpadlého a vyhloubeného těla-torza *In memoriam F. G. Lorcy*.“ (Vojvodík 1996: 178)

<sup>198</sup> „Tak jako obrazy těla Štyrského a Toyen, signalizují také obrazy těla Nezvalových surrealistických básní krizi, která se ve vztahu mezi obrazem těla a obrazem člověka, mezi tělem a světem a mezi tělesným Já a světem ostře projevila ve třicátých letech 20. století.“ (Vojvodík 2006: 292–293)



figurínu. Umělý svět totalitní společnosti ožívá, zatímco lidé jako živé bytosti se přeměňují v neživé bytosti, jejichž těla jsou strachem vězněna tísnivou atmosférou a násilně deformována ve válečných hrůzách. Skutečný svět válečných let se až příliš podobal výjevům z obrazů surrealistických děl.<sup>199</sup> Teprve válečné roky, v nichž se nadrealita „stala oficiální realitou“ (Mukařovský 1966c [1946]: 312), ukázaly, co ona torzovitost a fragmentárnost v díle surrealistů vlastně znamenaly, jak uvádí Mukařovský ve své studii „Toyen za války“:

„Přišly nálety a v ulicích měst stala se běžným zjevem seskupení přízračnější než Lautréamontovo setkání šicího stroje s deštníkem na pitevním stole. Za těchto poměrů a událostí se umění opět jednou v historii lidstva ukázalo dodatečně ne odrazem, ale předvídatelem skutečnosti.“ (Mukařovský 1966c [1946]: 312)

Jako torzo působilo ovšem i mnoho skutečností z žité reality: např. drasticky okleštěně a zruinovaně působila již zmíněná výstava československého umění v Moskvě v říjnu 1937, na níž se průřez československým uměním se stal pouhým torzem (Pfaff 1987: 196), stejně tak se i samo Československo po mnichovských dohodách v roce 1938 stalo jen okleštěným fragmentem, a završilo tak metaforu fragmentu v celé své ironii. Jak jinak pak čteme Teigeova slova o výtvarném umění Štyrského a Toyen v doslovu ke katalogu jejich výstavy: „To, co je zlořečeno panující ideologií, to, oficiální estetika odsuzuje jako chorobné a zvrhlé, to, co morálka popů a vládců prohlašuje za zlo, rozvíjí se, boří všechny tradiční zábrany a přehradu, v nových surrealistických obrazech Toyen a Štyrského, jejich podvrtná moc je osvobozující silou.“ (Teige 1938: 194) Umělecká díla členů Surrealistické skupiny jsou v tomto smyslu nutným článkem v osvobození člověka<sup>200</sup> a přípravou na příchod budoucí „Říše Svobody“ (Teige 1938: 195).

---

<sup>199</sup> „Život jako by byl ovládnán rozpadem, kdy bizarnost, obludnost, vyšinutost – signatury vykořeněného světa – jsou tematizovány a ukazovány jako všední každodennost.“ (Vojvodík 2006: 294–5)

<sup>200</sup> Tvůrčí svoboda, stejně jako svoboda obecně lidská tvořila zásadní pilíř jejich estetiky – surrealismus „neústupně obhájí svou zásadní snahu o osvobození lidské osobnosti od všech podob sociálního, konkrétně historického, etického a estetického determinismu a – ve sféře estetické – o osvobození od překonaných konvencí norem a napodobivého obrazného myšlení.“ (Čolaková 1999: 9)

Fragmentárnost a torzovitost se stala „metaforou pro nedostatek řádu v poměru mezi člověkem a světem, jaký děsil lidstvo v době mezi dvěma válkami“ (Mukařovský 1966d [1946]: 317), představovala dialog s dobou, jaká skutečně byla – mnohoznačná, neklidná, nevyzpytatelně tajemná, tragicky ironická.<sup>201, 202</sup> Surrealistické dílo jen odráželo jako v obrazech Toyen všechnu bezprostřední náladu doby, tu „hrůz[u] a bezmocnost, ale také vzdor a vír[u] ve vítězství“ (Mukařovský 1966c [1946]: 314).

---

<sup>201</sup> Např. Štyrský nazval jeden svůj cyklus kreseb *Apokalypsou* (viz obrázek č. 9) netuše, jak blízko je pravdě.

<sup>202</sup> Tento vnější i vnitřní chaos jedince uvnitř (ne)řádu společnosti popisuje i F. X. Šalda: „Patologové a neurologové moderní společnosti právem upozorňují na to, že v tom dnešním mal du siècle je mnohem víc nesouvislosti a násilnosti, mnohem víc trhanosti a křečovitosti opravdových nemocí nervových, než tomu bylo za romantismu: tiky a bezděčná karikaturnost se samy sebou vnucují pozorovateli jako charakteristikon této mnohem horší nemoci století. To bije tak do očí, že značná část moderní literatury a moderního umění žije skoro z toho, že ty různé nervové tiky rozklíženého moderního člověka přímo napodobí. Postoj dnešního člověka je složen ze samé nesouvislosti; jakoby se nemohly zharmonisovat četné prvky, z nichž je složen. Jeho nepokoj, to je sled pocitů, chtění, touh, bez jednotného pouta a svazku, jakýsi zmítaný horečný chaos.“ (Šalda 1991b [1932–1935]: 321)

#### 4.4. Spojité nádoby lidského vědomí a podvědomí: sen, snovost, podvědomí, kolektivní vědomí a základní antropologické konstanty

Motto: *Docela tak jako kdysi básníci barokní ptá se Mácha člověka: proč žiješ? a žiješ vůbec? Je skutečnost zdání, nebo zdání skutečnosti?*

Jan Mukařovský

(Mukařovský 1991c [1936]: 13)

Závěrečným paradigmatickým tématem je sen, fantazie, podvědomí, kolektivní vědomí atd., a vytváří tak komplementární dvojici k prvnímu tématu této práce zabývající se uchopování skutečnosti a reagování na obklopující realitu. Sen a snovost jako totální protiklad skutečnosti a reality utvářejí ve vzájemné souvislosti „spojité nádoby“ lidské existence ve světě a inspirují umělecká i vědecká díla napříč dějinami, avšak zejména pro pochopení uměleckých děl, ale i teoretických prací období třicátých let 20. století je zcela nezbytné se tomuto tématu věnovat.

Již na počátku 20. století se začali neurologové, psychiatři a psychologové zabývat lidským vědomím a podvědomím, pokoušeli se „nahlédnout“ do lidského mozku pomocí nejrůznějších metod.<sup>203</sup> „Rozum a jiné ušlechtilé schopnosti duševní“ (Šalda 1991a [1929–1930]: 50) byly sesazeny z piedestálu – „kalná záplava podvědoma je odplavila“ (ibid.). Zejména psychoanalýza Sigmunda Freuda z počátku století značně ovlivnila surrealistické vnímání reality i interpretační koncepce literární teorie. Freud ve svém díle pracuje s tématy snů, podvědomí a pudů, např. v díle *Traumdeutung* (Výklad snů, 1930) se pokusil „o výklad zdánlivě chaotické snové produkce, kterou interpretuje jako výraz nevědomých obav a přání“ (Nünning 2006: 247) nebo dílo *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (*Psychopathologie všedního života*, 1904) je pokusem „dokázat, jak nevědomí proniká i do všedního života“ (ibid.). Surrealisté pod Freudovým vlivem hledali odpovědi na otázky, jak se projevuje lidské podvědomí, kterými cestami „prosakuje“ do vědomí, v jakém vztahu

---

<sup>203</sup> „Poznání sil podvědomých ukrytých v duši lidské zahájila francouzská psychologie badáními o hypnose a o automatismu, a různé školy psychoanalytické tyto vědomosti dovršily.“ (Šalda 1991a [1929–1930]: 50)

k lidskému vědomí a podvědomí jsou sny, co je to sen, proč člověk sny má, jak sen vyložit apod. Freudova psychoanalytická koncepce inspirovala i teoretické práce, které díky ní obohatily interpretaci uměleckých děl.

V této kapitole se zabývám podvědomím, snem a jejich významy v surrealistických dílech, tj. jakým způsobem členové Surrealistické skupiny pracují s podvědomím, uchopují tematiku snovosti a začleňují ji do své estetické koncepce. Dále se zde věnuji teoretickým pracím Jana Mukařovského a Romana Jakobsona, v nichž pátrám po paralelách k surrealistické koncepci snu a podvědomí. Na závěr zvažuji, zda je možné považovat za spojitý prvek surrealistických a strukturalistických koncepcí antropologická východiska.

#### 4.4.1. Surrealistická totalizace protikladů

Ještě dříve než se plně začnu věnovat Skupině surrealistů a jejich vztahu ke snům, podvědomí a psychoanalýze, je zapotřebí říci, že v československé společnosti meziválečných let značně „prosakovala“ onirická tematika jak v publicistice, tak mezi odbornou veřejností.<sup>204</sup> Např. v roce 1934 vyšla studie Václava Navrátila „Happy end ve snu“ (Navrátil 2003b [1934]), v níž Navrátil považuje snění za součást zdravého uvažování.<sup>205</sup> Na mnohých místech se Freudovy psychoanalýzy, ale i snů a podvědomí dotknul ve svém zápisníku František Xaver Šalda, např. v článku „Nepokoj a nejistoty evropské“ (Šalda 1991a [1929–1930]): 50) se dočteme: „Nauka Freudova popírá existenci duše a oprávněnost víry v Boha. Psychoanalýza je zřejmě materialistickou teorií ducha, víc: je zřejmě protináboženská, obrazoborecká.“ (ibid.)

Velmi přínosná byla pozitivní reflexe Freudovy psychoanalýzy v habilitační přednášce doktora Otakara Janoty „O sémiologické hodnotě snů“ (Janota 1930). Janota upozorňuje na Freudův přínos lékařství, uznává sny za

---

<sup>204</sup> Snová tematika, interpretace snů a úvahy o lidském vědomí se objevují i v zahraniční literatuře, např. Ludwig Binswanger napsal dílo *Sen a existence (Traum und Existenz, 1930)*, v němž sny vykládá z hlediska ontologicko-antropologické perspektivy.

<sup>205</sup> „Je nutno se ohradit proti tomu, považuje-li někdo snění za lyrické asylyum, za útěk z tohoto světa, za projev konstituční slabosti. Snění, pokud nabývá pravého filosofického významu, není chorobou a slabostí, nýbrž zdravím a silou. Není odděleno od života, nýbrž jest způsobem života. Jest to významná práce, kterou mohou podniknout jen ti, kteří mají smysl pro moderní askezi se sněním souvisící.“ (Navrátil 2003b [1934]: 41)

podstatné pro objasnění patogeneze některých duševních poruch,<sup>206</sup> avšak zároveň tvrdí, že se jejich významnost nesmí přeceňovat.<sup>207</sup> Sen pro Janotu představuje „důležitou pomůck[u] k pronikání ke skrytým a skrývaným hybným silám duševního života, pomůck[u] všeobecně psychognostickou [...] jak u zdravých, tak u nemocných“ (Janota 1930: 3).

Později, ale s návazností na třicátá léta,<sup>208</sup> se objevuje práce Závěše Kalandry *Skutečnost snu* (Kalandra 1994 [1948–49]). Kalandra zde přistupuje k problematice snů a jejich výkladů v širší perspektivě než jen z hlediska freudovské psychoanalýzy, kterou kritizuje,<sup>209</sup> ačkoliv uznává Freudův přínos v tom, že před člověka postavil „transformační mechanismus snů“ (ibid.: 314).<sup>210</sup> Kalandra objasňuje snový mechanismus z hlediska smyslových počitků a vnějších popudů, které ovlivňují naše snové prožitky a intenzitu snového vjemu: „Evokační zdroj snů jsme nemohli až dosud zjistit v žádném případě jinde než v sensorických, orgánových nebo coenesthetických popudech různé intenzity, k jejichž vnitřnímu modelu jsou vytvořeny všechny snové obrazy, nechť už snící vědomí užilo při jejich konstrukci jakýchkoli mnemických prvků.“ (ibid.: 351)

---

<sup>206</sup> „Freud vyšel ve svých studiích od snů neurotiků a psychotiků. I poukázal na to, že se ve snech těchto nemocných projevují – jak se ještě dále zevrubněji zmíním – podvědomé tendence, které jsou důležitým činitelem v pathogenesi mnohých psychopathologických projevů, a to hlavně při psychoneurosách, a že je zvláštní předností snů, že tyto tendence jsou v nich o poznání lépe přístupné než za bdění. Označil sen úhrnem za *via regia* k poznání podvědomí jak duševně zdravých, tak duševně chorých.“ (Janota 1930: 8)

<sup>207</sup> „Ale přese všechny nesnáze a přes nejistoty, jež dosud v četných otázkách trvají, existuje tolik základních poznatků, že ze snů nemocných možno činiti mnohé důležité závěry a že je prospěšné i nutno věnovati snům v dnešním lékařství plnou pozornost. Při tom zase s druhé strany je arci třeba varovati se neodůvodněného přeceňování významu snů, s nímž se tu a tam shledáváme, a to právě i v prvých desetiletích tohoto století.“ (Janota 1930: 1)

<sup>208</sup> Studie spadá nepochybně do období třicátých let, kdy se Kalandra zabýval surrealismem a z politických důvodů mu nebylo umožněno ji napsat.

<sup>209</sup> Skeptický je i vůči sexuální symbolice snů.

<sup>210</sup> O freudovské psychoanalýze se však vyjadřuje ironicky, např.: „A tak jsem byl podroben výslechu metodou volných asociací, v jehož průběhu byla kus po kuse odhalována všechna ta komplikovaná „snová práce“, předepsaná snům freudovským systémem, aby se pak na jeho konci promptně potvrdilo, co bylo psychoanalytickému snopravci dokonale jasné dávno dřív, než začal s mojí anamnézou: že jsem totiž od útlého dětství v zajetí polymorfních perverzí, že i já patřím mezi oběti narcismu a že jsem se nikdy nevymanil z osudného zajetí oidipovského komplexu a z infantilního strachu před kastrací.“ (Kalandra 1994 [1948–49]: 312)

Nyní se zaměřím již na Skupinu surrealistů a na jejich postoje k podvědomí a snům. Svět fantazií, halucinací, bludů, iracionálních představ, podvědomých sil, nekontrolovatelných pudů a především snu tvoří součást surrealistických teoretických i uměleckých děl a nedílně také specifický modus vnímání reality. Surrealismus se všeobecně zaměřuje „na vnitřní prostor univerzální lidské duchovnosti a na iracionální způsob poznání“ (Čolakova 1999: 56) světa. Zkoumáním prostoru snu, podvědomí, pudů atd. objevili surrealisté novou dimenzi, s níž mohli vést dialog, a tak rozšířit svou zkušenost s celým univerzem. Není divu, že byli tímto novým světem zcela fascinováni.

Surrealisté překládali a recipovali teoretická díla Freuda, C. G. Junga, Ranka a dalších. Sami sebe považovali za „průzkumníky“ lidského podvědomí, jejich pokusy měly často ráz vědeckého výzkumu, i když jejich metody se od striktně vědeckých namnoze odkláněly.<sup>211</sup> Surrealisté prováděli jak nejrůznější experimenty, např. s drogami (látkami, jejichž nebezpečí nebylo ani zdaleka známo), tak se snažili aplikovat nové metodické postupy, aby poodkryli „závoj“ lidského podvědomí a popsali racionálně neuchopitelné podoby skutečnosti,<sup>212</sup> pro tyto účely používali např. techniku automatického psaní, techniku náhodných setkání nebo záznamy snů a fantazií.

Lidské podvědomí a svět snů a fantazií jim otevřel dveře ke svobodné imaginaci i interpretaci, magický hlas nevědomí se stal průnikem do odlišného vidění reálného světa, sny inspirovaly mnohá jejich díla. Zároveň pro ně sny jako „forma manifestace „vnitřní“ obraznosti“ (Vojvodík 2006: 35) představovaly projev imanentní přítomnosti „mystéria“ v každodenním životě ve smyslu surrealistické estetiky „zázračna“ a schopnost vrátit poesii zkušenost autentičnosti života. Zároveň považovali procesy lidského vědomí i nevědomí za objektivní skutečnosti (Teige 1978 [1935]: 381).

---

<sup>211</sup> „Projevy surrealismu [...] měly formu často vědeckou. Pro surrealismus je charakteristické, že má ráz vědecký, badatelský, experimentální.“ (Šalda 1991b [1932– 1933]: 432)

<sup>212</sup> „Surrealisté chtěli uvolnit lidskou představivost od krunýře kontroly rozumu, osvětlit „nadrealitu“, podvědomá a potlačovaná hnutí, osvobodit „princip slasti“. Inspirovali se Freudem a jeho psychoanalýzou, obdivovali díla Markýze de Sade (u nás se jím zabýval Štyrský).“ (ČLOPKD 1998: 628)

Právě onirická oblast byla pro ně zejména ve třicátých letech 20. století velmi inspirativní. Již tituly surrealistických děl odkazují k velké oblibě tohoto tématu, např. texty *Sny* (Štyrský 1970), *Emilie přichází ke mně ve snu* (Štyrský 1933), *Z kasemat spánku* (Heisler 1999b [1940]) nebo obrazy *Sen ze štosu II* (viz Obrázek č. 40), *Sen o opuštěném domě* (viz Obrázek č. 21), *Sen* (viz Obrázek č. 41), *Spící* (viz Obrázek č. 37), cyklus *Zvířata spí* (viz Obrázek č. 42). Surrealisté si vlastní sny pro „badatelskou“ potřebu zaznamenávali<sup>213</sup> a následně interpretovali, ale vykládali i sny cizí, např. literární.<sup>214</sup> Sny je často inspirovaly ve vlastní autorské tvorbě – jak textové, tak výtvarné.

Členové Skupiny surrealistů chápali sen z hlediska freudovské psychoanalýzy. Freud vnímal sen jako fasádu, za kterou se skrývá smysl (Langerová 2005: 597) a výklad snů označoval za „via regia, za královskou cestu k poznání nevědomí a k poznání nejvíce motivující síly našeho patologického, ale i normálního chování“ (Fromm 1999: 30). Ve snu se podle Freuda projevují, iracionální vášně, které jsme v „bdělém životě potlačili“ (ibid.) a nevědomí pro něj potom představuje „sídlo iracionálních libidinózních sil“ (ibid.: 33). Svět se z polaritý imanentní – transcendentální přeměňuje na pouhou čistou imanenci, přitom funkci transcendentálního prostoru představuje svět podvědomí a snu.<sup>215</sup>

Freudova psychoanalýza ovlivnila především výklad symboliky snů. Jazyk snů se dogmaticky a jednostranně interpretoval jen jako projev projekce touhy, stal se z něho „dialekt“ potlačených erotických přání.<sup>216</sup> Pluralita interpretací se omezila na čistou pudovost, hlubší vrstvy osobnosti se banalizovaly na potlačenou sexuální žádostivost. Modelový příklad představuje např. Nezvalova studie „Konkrétní iracionalita v životě a v dílech Karla Hynka Máchy“ (Nezval 1995b [1936]) zabývající se snovou inspirací v díle Karla Hynka

---

<sup>213</sup> Např. Štyrský si během let 1925–1933 zaznamenal 13 ze svých všech 33 snových záznamů (Bydžovská – Srp 1996a: 40).

<sup>214</sup> V surrealistickém sborníku *Ani labuť ani Lúna* (Nezval 1995 [1936]) např. najdeme Nezvalovu interpretaci umělecky zachyceného snu Karla Hynka Máchy *Pouť Krkonošská* (1935).

<sup>215</sup> Odtud zřejmě pramení jistá nesrozumitelnost surrealistických obrazů, jež vyplývá z toho, že „odpovídá imanentnímu stavu podvědomí“ (Čolakova 1999: 30).

<sup>216</sup> Právě tento jednostranný výklad kritizoval Kalandra ve svém pojednání „Skutečnost snu“ (Kalandra 1994 [1948– 49]).

Máchy. V Máchově *Pouti krkonošské* Nezval objevuje „symboly latentního sexuálního významu“ (ibid.: 31) – „vrch, gotický klášter, kapličk[u], procitnuvší zmrtvěl[é] mnich[y], tuhnutí a obživování, předsín s těmi, kteří již neobživnou, rozlétající se dveře, hojně prolévané slzy, hlahol ptactva, mísící se ve smutné zpěvy mnichů“ (ibid.: 32) považuje za „typické symboly libidinosního rázu“ (ibid.). V *Katu* zase podtrhuje přítomnost oidipovského a kastrálního komplexu, v *Máji* a *Cikánech* incestu. Na závěr své studie dospívá k závěru, že Máchova „poesie se rodí z konkrétní iracionality nevědomí a že jí není mimo tento zdroj“ (ibid.: 38).<sup>217</sup> Sexualita hrála v estetice Skupiny surrealistů významnou roli. Surrealistická díla jsou přeplněna erotikou a jejími symboly – výrazová škála se pohybovala „od naturalistických detailů přes poeticky přehodnocené milostné scény po nejrůznější varianty, složené ze zástupných symbolů“ (Srp 1996: 54). Jmenujme pro ilustraci např. Štyrského tři ročníky soukromého periodika *Erotická revue* či díla vydaná v *Edici 69*, jako např. Nezvalovo dílo *Sexuální nokturno* (Nezval 1931), texty Štyrského *Emilie přichází ke mně ve snu* (Štyrský 1933), erotické scény a koláže, falické a vaginální symboly ve výtvarném díle Toyen a Štyrského doprovázející vydaná díla či ilustrující *Erotickou revue* (viz Obrázek č. 43, Obrázek č. 44, Obrázek č. 45). Sex, sexualita a erotika představovaly nejen experimentální prostor zachycující vnitřní svět člověka, pohyby jeho podvědomí, nevědomé procesy a pudy, ale i protest proti bezpohlavnímu měšťáctví.<sup>218</sup>

Snový a podvědomý prostor tvoří v surrealistické estetice zejména protiklad k empirické realitě. Obě dimenze se surrealisté neustále snaží ve svém díle spojit, dialekticky překonat rozpor mezi vnitřním a vnějším světem, a tím

---

<sup>217</sup> K této Nezvalově studii se vyjádřil i F. X. Šalda, který podobně jako Kalandra (Kalandra 1994 [1948– 49]) kritizoval jednosměrnou orientaci Freudem inspirované interpretace: „Studie Nezvalova právem staví do přední řady máchovské inspirace jeho sny, které ovšem vykládá pravověrně po freudovsku. Mácha je jistě visionář, ale visionář širokého obzoru, než jak by jej chtěl mít Nezval. Není na př. jen visionář sexuální, je aspoň v stejné míře i visionář kosmický.“ (Šalda 1936–1937: 82)

<sup>218</sup> „Odmítali žít /surrealisté, pozn. I. T./ v bezpohlavním světě měšťácké společnosti, a naopak se rozhodli, že se výzkumem tabuizovaných oblastí [...] budou soustavně a především systematicky zabývat.“ (Srp 1996: 54)



sjednotit „rozpolcenou lidskou osobnost“. <sup>219</sup> Vychází z přesvědčení, které vyložil Breton ve *Spojitéch nádobách*, že „svět snu a svět skutečný tvoří jediný svět“ (Breton 1984 [1934]: 293). Sen pak uskutečňuje setkání mezi vnější a vnitřní skutečností, „uskutečňuje identitu imaginárního a reálného světa, stává se hlavním bodem syntézy, synonymem surreality“ (Čolakova 1999: 14). Snový prostor je propojen se skutečností, je její odvrácenou stranou – vnější svět se zrcadlí ve světě vnitřním a naopak – sen pak spojuje tyto dva světy, které se chovají jako „spojité nádoby“. Sen vytváří prostor přechodu a styčnou plochu těchto „spojitých nádob“.

V surrealistické literatuře upoutá i to, že i přes proklamaci vytěžování světa snu u nich nacházíme velmi málo nočních snů (Langerová 2005: 626). Spíše nalezneme popisy stavů na přechodu mezi bděním a spánkem: „Je to spíše snění poddávající se všem smyslům, ale s otevřenými očima, používající především asociativní metody (a freudovských nevědomých „chybných výkonů“ – např. v mechanismu automatické řeči).“ (ibid.)<sup>220</sup> V prostoru styčných ploch „spojitých nádob“ vznikají snové objekty, fantomy „stvořené z prvků reálné skutečnosti a vytvářející nikoli jen analogony snového, ale především meziprostor skutečnosti a snu“ (ibid.), jak je nacházíme v mnohých surrealistických dílech. Představují „absurdní útvary“ (Hocke 2001: 87), které vznikly „na základě náhodných okamžitých nápadů“ (ibid.). Tyto objekty nevede umělecký záměr, nýbrž jsou „produktem mechanismů, podle nichž funguje fantazie [...] vznikají na základě vnějších podnětů formou vyznačující se podivnou dráždivostí, ireálnou organičností.“ (ibid.)<sup>221</sup> Objekty z pomezí

---

<sup>219</sup> „Surrealismus se pokouší o sjednocení rozpolcené lidské osobnosti, o návrat rozumu pro šílence, o návrat imaginace bláznům rozumu, o znovunalezení jednoty vnějšího a vnitřního světa.“ (Nezval 1937: 153)

<sup>220</sup> Podobně jako jsou přitahováni přechodem mezi snem a skutečností, zajímá je tranzitivita mezi živým a neživým (viz výše).

<sup>221</sup> Takovýto svět představuje např. výtvarné dílo Toyen, o němž Teige napsal: „V magickém zrcadle obrazů a kreseb Toyen se zhlíží fantastický a fantomatický svět, předměty, jež smyslová zkušenost nepoznává, anebo skutečné věci, jejichž vzájemná spojení nedovede zdůvodnit. Surrealistické zrcadlo, jehož hladí není postavena tak, aby zachycovala podívanou zevního světa; věci, které se tu zrcadlí, jsou situovány na druhé straně, na březích touhy, nikoliv před zrcadlem, nýbrž za zrcadlem: dobrodružství v zemi divů. Realistické zobrazení světa, jenž

skutečnosti a snu poukazují „na propojování racionálních a iracionálních, vědomých a nevědomých či polovědomých postupů při tvorbě „monster“, v nichž se sen propojuje se skutečností, vzpomínka s představivostí jako zázemím bdělého snu imaginujícího jazyka“ (Langerová 2005: 626). Surrealismus usiluje ve své koncepci o prolínání všech forem antinomického myšlení. Sjednání reality a ireality ve snových objektech je tudíž v souladu s „axeologickým univerzalismem“ (Čolakova 1999: 10) jejich koncepce uskutečnit totalizaci protikladů, jak si syntézu dialektických rozporů skutečnosti představoval Breton ve *Spojitéch nádobách* a další surrealisté:<sup>222</sup>

„Zevní i vnitřní realita jsou dva póly, které mohou být dialekticky smířeny cestou společného revolučního vývoje a jejichž sblížení dává vytrysknout elektrické jiskře lyrismu: nadrealita je právě realitou, která se rodí z dialektických výbojů mezi subjektivní a objektivní realitou, v nichž se taví subjekt i objekt, mezi imaginací a přírodou; znamená vše, co je realitou v okamžiku, kdy distance mezi objektem a subjektem je do krajnosti zmenšena a kdy skutečnosti zevního světa pozbývají v našem duchu oněch utilitárních a pragmatických aspektů, které před soudem praktické rozvahy rozhodují o bytí či nebytí reality.“ (Teige 1969a [1938]: 665–6)

Lidská existence ve snovém prostoru představuje zároveň „nejvyšší potenc[i] antropomorfismu“ (Sus 1992 [1965–1966]: 44) – snící člověk vším proniká, je sám sebou i vším ostatním zároveň. Antinomie subjektu a objektu se stírá. „V „nehybném člověku“ pulsuje bez ustání *proud protikladů*“ (ibid.), který se sjednocuje na poli snění. Breton pak ve *Spojitéch nádobách* také sen označuje za základní schopnost člověka. Umisťuje jej „na čestné, knížecí místo v hierarchii antropologických konstant“ (ibid.).<sup>223</sup>

---

pro pozitivistického realistu je ireálný a neexistující, je paradoxem realismu, jakýmsi realismem naruby.“ (Teige 1994b [1946]: 89)

<sup>222</sup> „Surrealistické chápání podvědomí a rozumu jako dvou neoddělitelných stran mentálního mechanismu odpovídá v této době převládající filozofii iracionalismu, reprezentované Bergsonem a Freudem, kteří podporují Schopenhauerovu koncepci nevědomé podstaty tvůrčího aktu.“ (Čolakova 1999: 14)

<sup>223</sup> Ludwig Binswanger (*Sen a existence*, 1930) „vychází z myšlenky jednoty bdělé a snové existence člověka. Z této perspektivy se sen jeví jako modus lidské zkušenosti, jako specifický způsob existence v modu snu.“ (Vojvodík 2006: 117) Z pohledu jeho „koncepce „není sen pouhou projekcí „touhy“ [...], které Breton přisoudil ve své surrealistické koncepci snu zásadní roli, ale mnohem spíše projevem strachu nebo úzkosti [...]“ (ibid.: 36–7) Tyto stavy strachu a úzkosti by pak mohly být zapříčiněny celkovou dobovou atmosférou a krizí třicátých let a zájem surrealistů o sen by teorií L. Binswangera jen potvrdil.

V estetice surrealismu<sup>224</sup> antropologická konstanta znamená „vážný pokus o znovuoživení jednoho pólu kýžené syntézy, v níž se teprve může sloučit racionální direktiva podřízená zákonům životní konstrukce a revolučního plánu s neustále se obnovujícími projevy rodové lidské bytostnosti zmítané „víry“, ale přitom nepohlčené historií“ (ibid.: 45). Představuje komplexní kvality člověka, včetně jeho biologicko-fyziologického ustrojení i psychické bytí ve světě, vše, co je člověku bytostné. Když Breton sjednocuje protiklady – realitu a irealitu, rozum a podvědomí, do „univerzálního modelu lidské osobnosti, uplatňujícího se v umění i životě, v rozmanitosti všech forem lidského bytí“ (Čolakova 1999: 10), vyvolává tím revoluční přeměnu nejen estetických, ale i antropologických konstant. Surrealistická snaha vedla nejen k sjednocení protikladů, ale také k „renesanc[i] totality člověka“ (Sus 1992 [1965–1966]: 45). Breton toužil spatřit člověka v celé jeho existenci a uvidět to, co je v něm trvalé, objasnit podmíněnost vědomí i nevědomí, rehabilitovat lidské „já“ ve všech jeho projevech, tedy i těch prozatím upozadňovaných a odsuzovaných společenskou cenzurou nebo znevažovaných z důvodů přílišné subjektivity.<sup>225</sup> „Výzkum“ člověka jako subjektu měl pak být zařazen do výzkumu bytosti kolektivní (ibid.), představující společnou „formu“ vědomí, respektive podvědomí, a demonstrující se v univerzální subjektivitě psychických archetypů. Tyto archetypy, výtvořiny instinktivního myšlení, podvědomého a prapůvodního psychismu pak surrealisté hledali nejen ve snech, ale také v hieroglyfech, symbolech, mýtech, pohádkách a dalších archaických formách.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> Už poetismus sjednocující „racionalit[u] konstruktivismu“ s „iracionalitou poetismu tryskající ze života“ (Sus 1992 [1965–1966]: 39) zahrnuje do své koncepce antropologický základ. Člověk je zde svou emocionalitou a senzibilitou mírou všech věcí. Poetismus se obrací do nitra člověka a hledá jeho touhy po dojetí a lyrismu: „Zbývá mu obrat dovnitř do člověka do lidského života, do jeho „čistých“ prvků, projevujících se touhou po dojetí a potřebou lyrismu.“ (ibid.: 38–9).

<sup>225</sup> Komplexní surrealistický model člověka je ovšem stále redukován úzkou perspektivou teorie snu a libida (Sus 1992 [1965–1966]: 43).

<sup>226</sup> „Archaické formy a hieroglyfy ukazují zajímavé asociace mezi konkrétním předmětem a celou řadou abstraktních myšlenek. Symbol není tedy arteficiálním výtvořem lidské inteligence, ale naopak hlubokým výrazem našeho instinktivního myšlení, podvědomého a prapůvodního psychismu.“ (Teige 1972 [1927]: 351)

#### 4.4.2. Antropologický rozměr strukturalistické estetiky

Jan Mukařovský a Roman Jakobson se pohybovali v době „nasáté“ freudovskou psychoanalýzou a surrealistickým zájmem o tematiku snu a podvědomí. Navíc s prohlubujícími se třicátými lety a s rostoucí celospolečenskou krizí se zdálo, jako by se irealita vlévala do skutečnosti, jako kdyby se v prostoru skutečnosti stíraly hranice mezi realitou a fikcí, jak reflektuje Mukařovský: „Vezměme již samu přehradu mezi skutečností a výmyslem, fikcí: vidíme dnes denně vymáhat některé ze závažných činitelů mezinárodní politiky, aby jejich slovním tvrzením byla přikládána větší míra reálnosti než očitému svědectví, fotografickým dokumentům atp.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309)

Problematika podvědomí, snu, snovosti a snového prostoru pronikla do strukturalistických prací okrajově, jen skrze recepci romantických a surrealistických děl.

Např. Roman Jakobson ve své studii „Poznámky k dílu Erbenovu“ (Jakobson 1995c [1935]) interpretuje balady sbírky Karla Jaromíra Erbenově *Kytice* (1853) jako mýty, v nichž Erben autorsky touží sjednotit neustále zápasící proud protikladů existující v realitě v jednoduší celek (ibid.: 506).<sup>227</sup> Zejména pak v baladě „Vrba“, v níž je polarita dvou světů ostře zdůrazněna, Jakobson objevuje téma „iracionálního sepětí empirické reality s nepostižitelnou nadrealitou“ (ibid.). Ve své studii také zmiňuje Erbenovy osobní záznamy snů: „Sny, zapsané Erbenem, jsou typické sny milostné s obvyklou náznakovou krajinou a ostatní symbolickou rekvizitou erotických vidin [...]“ (ibid.: 508) Jakobson dokonce polemizuje s možností, že se Erben ve svých vlastních snech inspiroval pro svou uměleckou tvorbu: „V této básni /Záhořovo lože, pozn. I. T./ Erben zřejmě čerpal ze záznamu svých snů.“ (ibid.: 513) Jakobsonova recepcie je zde zřejmě ovlivněna nejen surrealistickou dialektikou toužící sjednotit protiklady, ale i možností existence „druhého světa“ snů, „druhého vědomí“ a jeho přímého vlivu na uměleckou tvorbu.

---

<sup>227</sup> Jakobson tak zároveň poukazuje na antiklasicizující prvky v Erbenově díle a přibližuje jeho tvorbu romantické tradici po bok Karla Hynka Máchy. Máchu vnímá Jakobson jako „revolučního“, kdežto Erben jako „konzervativního“ romantika.

Mukařovský se snové tematiky dotýká ve svých máchovských studiích. Zejména ho zajímá, jaký vztah Mácha ke snům zaujímá, jak snové motivy Mácha zakomponoval do svého díla a v jakém poměru je snový prostor ke skutečnosti a Máchovu životu. Věnoval se tudíž otázce vztahu uměleckého díla a osobnosti, problému v této době aktuálnímu.

Mukařovský dochází k závěru, že pro Máchu sen nebyl výrazem pro odpočinek od skutečnosti, ale naopak byl její součástí: „Nuže pro Máchu byl sen něco zcela jiného. Nepozbývá styku se skutečností.“ (Mukařovský 1991c [1936]: 9) Upozorňoval, že přechod snu a skutečnosti u něj není přesně vymezen: „Ani hranice mezi snem a bdělým stavem není určitá.“ (Mukařovský 1991a [1936]: 24)<sup>228</sup> V Máchově díle se sobě jednotlivé světy přibližují svou tíží a hrůzou z nikdy nekončící proměnlivosti – „čas prchá bez návratu, prostor se mění v pohyb, věci ve světla a barvy“ (Mukařovský 1948b [1936]: 236). Člověk je pak ve snu i v bdění věznem věčného koloběhu a toku času: „Snad spaní je i život ten, jenž žiji teď, a příští den jen v jiný se změní?“ (Mácha 1960 [1836]: 30) Vše, co kolem sebe vidí, „je mu proto přízrakem a hrůzou“ (ibid.) – Mácha mluví často o svých snech jako o příšerách (Mukařovský 1991a [1936]: 24). Mukařovský však také poukázal na to, že se Máchovi ve snech otevíralo „tajemství lidského bytí“, sny pro něj představovaly prostor, kde „věci se stávají mýtem, zjevením prapodstaty“ (Mukařovský 1991c [1936]: 10), tedy něčeho obecně lidského – Mukařovský objevuje v Máchově díle náznaky archetypálního vnímání prostoru snu.

Teoretické dílo Mukařovského daleko více zasáhly v pozdních třicátých letech především psychologické výzkumy lidského podvědomí: „Byla v posledních dobách odhalena i neobyčejná složitost, mnohvrstevnost a mnohoznačnost duševního života lidského: ukázalo se, že představy a jednání mohou mít vedle významu zjevného a vědomého i jeden nebo několik významů skrytých, nepřístupných vědomí subjektu, a že dokonce tyto skryté významy mohou být vlastním motivem představ i jednání.“ (Mukařovský 1966b [1938]: 309). Mukařovský si na základě vědecké psychologie uvědomoval, jakou rozlehlou účast má podvědomí na lidské aktivitě, jakým dílem participuje na

---

<sup>228</sup> Přechody mezi snem a skutečností souvisejí i s překrýváním jeho tvorby s osobním životem. Obojí hranice není možné rozlišit a slévají se v tíživý životní pocit. Právě tyto motivy přechodů v Máchově díle přitahovaly pozornost surrealistů.

uměleckém, vědeckém či technickém tvoření, ale zejména pak ve struktuře osobnosti.<sup>229</sup> Mukařovský na základě studia psychologických prací o lidském podvědomí i pod vlivem uměleckých děl surrealistů podrobujících individuum stále hlubšímu ponoru do svého nitra postupně zakomponovává účinek podvědomí do své teorie estetiky. Nejmarkantněji lze tento vliv spatřit ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (Mukařovský 2007b [1943]) – v koncepci záměrnosti a nezáměrnosti, sémantického gesta<sup>230</sup> a kolektivního povědomí.

Mukařovský uchopuje z psychologických konotací dvojici pojmů záměrnosti a nezáměrnosti a převádí je do sémantické a sémiotické roviny své teorie. Záměrnost a nezáměrnost se v jeho koncepci kříží s dvojicí artefakt – estetický objekt. Umělecké dílo chápe Mukařovský zároveň jako věc – dílo-věc, artefakt, i znak – dílo-znak, estetický objekt (ibid.: 369). Záměrnost se pak vztahuje k dílu jako znaku, nezáměrnost jako protiklad k záměrnosti zase k dílu jako věci.<sup>231</sup> Záměrnost stojí v pozadí díla jako „významová jednotnost“ (ibid.: 360), „je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl“ (ibid.), tvoří vnitřně sjednocenou sémantickou osu díla, tudíž souvisí s dílem jakožto znakem a s tvůrčí intencí. Nezáměrnost díla se projevuje zejména ve styku s vnímatelem, který při recepci díla může prožívat nejrozmanitější pocity, asociovat si osobní zážitky, představy či city, které „nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní“ (ibid.: 369), a tak dílo vchází v intimní sepětí se čtenářem a působí nejen na jeho „duševní život

---

<sup>229</sup> „Vědecká psychologie uvědomuje si čím dále zřetelněji účast podvědoma v duševním životě vůbec, jeho aktivitu („Podvědomo je akumulátor energie; shromažďuje, aby vědomí mohlo utrácet“ – Ribot, cit. podle Dwelshauverse, *L'inconscient*, Paris 1925); podle obrazu uměleckého tvoření je zjišťována účast podvědoma i v tvoření vědeckém, technickém atd. (Ribot, Paulhan); vznikají také studie speciální, věnované účasti podvědoma v uměleckém tvoření samém (Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen*, Leipzig 1907), stejně jako se sleduje účast podvědoma v duševním životě vůbec, zejména také jeho účast ve struktuře osobnosti (Janet a jiní). Hlubinná psychologie pak sleduje do podrobností průběh podvědomých dějů, činíc to opět se silným příklonem k umění; iniciativní aktivita podvědoma je pro ni zásadním předpokladem.“ (Mukařovský 2007b [1943]: 2)

<sup>230</sup> Termín sémantické gesto se poprvé objevil v Mukařovského habilitační práci *Máchův Máj* (Mukařovský 1948 [1928]).

<sup>231</sup> „Záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc – je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění.“ (Mukařovský 2007b [1943]: 388)

vědomý“ (ibid.), ale i na nejspodnější vrstvy vnímatelovy osobnosti, na „síly vládnoucí jeho podvědomím“ (ibid.).<sup>232</sup> Do uměleckého díla mohou tak různými způsoby vniknout „prvky nezávislé na vědomém umělcově směřování“ (ibid.: 367). Vědomá záměrnost k plné „znalosti díla“ nestačí, „je třeba „šílenství“, účasti podvědoma; ta dokonce dodává teprve dílu dokonalosti“ (ibid.: 354). Nezáměrnost je tedy podvědomá, a tak jako „podvědomá, neumožňuje také závěry obecně platné a určité“ (ibid.: 367). Zároveň Mukařovský konstatuje, že „má-li umělecké dílo být pocíteno jako záležitost životního dosahu“ (ibid.: 383), je zapotřebí oživit ve skutečnosti tuto skrytou nezáměrnost.

Mukařovský dále tvrdí, že svou záměrnost má i lidské podvědomí: „Teprve moderní psychologie dospívá k poznání, že i podvědomo má svou záměrnost, a zjednává tak předpoklad k oddělení problému záměrna – nezáměrna od problému vědoma – podvědoma.“ (ibid.: 356) Podvědomí není tudíž ničím prázdným či neurčitým, ale může obsahovat dokonce podvědomé normy, „záměrnost koncentrovanou v pravidlo“ (ibid.). Dodává, že dílo jakožto věc je „schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného“ (ibid.: 388). Přisuzuje tak lidskému podvědomí univerzální antropologické kvality.

Záměrnost a nezáměrnost se jeví jako rozpor, který je sjednocován „sémantickým gestem“, a vytváří tak celkový význam uměleckého díla. Mukařovský chápe sémantické gesto jako vnitřní významový prvek díla. Jedná se o dynamický a energetický prvek, který sjednocuje princip díla, jenž nelze obsahově specifikovat, tj. převést na ideu, a který „obsahuje jak proces vzniku díla, tak i jeho četbu“ (Nünning 2006: 699). Sémantické gesto je „jednotící sémantická intence“ (Mukařovský 2007b [1943]: 372) nacházející se v každém uměleckém díle. Probíhá v čase, kdy se „sémantické gesto naplňuje konkrétním obsahem, aniž lze říci, že tento obsah přistupuje zvenčí: rodí se prostě v dosahu

---

<sup>232</sup> „Jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve jako celek může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo „znamená“ pak životní zkušenost vnímatelovu, duševní svět vnímatelův).“ (Mukařovský 2007b [1943]: 359)

a oblasti sémantického gesta, které jej hned při zrodu formuje“ (ibid.) – je tudíž aktem, a zároveň „spíná v jednotu rozpory, „antinomie“, na kterých je osnována významová výstavba díla“ (ibid.). Značný podíl na sémantickém gestu nese „básník a ustrojení“ (ibid.), nýbrž recipient, jenž může proti původnímu záměru básníka sémantické gesto pozměnit (ibid.).

Mukařovský sémantickým gestem řešil problematickou oblast vztahu osobnosti k dílu, tj. jak do díla zasahuje osobní život tvůrce, jeho osobnostní charakter a vlastnosti, jak je dílo následně recipováno, zda odráží i dobové okolnosti atd. Tyto otázky byly aktualizovány i dobovými uměleckými tendencemi, které „na jedné straně usilovaly o postižení společenských procesů, na druhé straně o odhalení skrytých sil určujících psychiku a jednání individua“ (Grygar 1999: 18).

Ve studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (Mukařovský 2007f [1936]) Mukařovský upozorňuje, že estetickou normu je třeba studovat jako historický fakt, neboť umělecké dílo vždy osciluje mezi přítomným a budoucím stavem normy.<sup>233</sup> Uměleckou normu tudíž nelze brát za trvale platnou konstantu, nýbrž se mění tak, jak se mění publikum jeho recepce: „An aesthetic norm must, therefore, be studied as an historical fact, the starting point being its variability over time.“ (Segre 1999: 101). Každý posun v čase, prostoru nebo v rámci sociálního prostředí mění existující uměleckou tradici, skrz jejíž hodnoty je umělecké dílo přijímáno, neboť dílo jako znak je v přímém vztahu ke skutečnosti, společnosti, původci i vnímání (Mukařovský 1966f [1947]: 120): „Umělecké dílo znamená celou (jakoukoli) skutečnost a obrací se ne k jednotlivci, ale ke kterékoli osobě, jež je reprezentantem kolektiva. To plyne ze znakovosti díla, neboť to je záležitost společenská. Umělecké dílo znamená společenský kontext, jak je dán v kolektivním povědomí.“ (Mukařovský 2008 [1936/37]: 35)

---

<sup>233</sup> „[A]ktivní způsobnost k estetické funkci není reálnou vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvaru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním. [...] Hranice estetické oblasti nejsou tedy dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé.“ (Mukařovský 2007f [1936]: 85)



Pojem kolektivního povědomí v Mukařovského koncepci je chápán coby sociální fakt definovaný jako „místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd.“ (Mukařovský 2007f [1936]: 96). V tomto kolektivu jsou usazené normy a významy, v rámci nichž se umělecké dílo vymezuje.<sup>234</sup> Principiálně tak kolektivní povědomí „nemá nic společného se surrealistickým nevědomím, inspirovaným především Freudovskou psychoanalýzou“ (Petříček 1996: 368).

Estetickému relativismu neustále se měnících hodnotových kritérií kolektivního vědomí se snaží Mukařovský vyhnout sémiotickým přístupem, v němž spatřuje umělecké dílo jako strukturu, jejíž komponenty jsou obdařeny významem: „Aesthetic relativism can be avoided by a semiotic approach which sees the work of art as a structure, whose components are all endowed with meaning [...]“ (Segre 1999: 101) Celý systém struktur a jejich významů vstupuje do aktivního vztahu s hodnotovým systémem nositele umělecké tradice.<sup>235</sup> Vzniká dynamický proces přechodu z formy do významu uměleckého díla. Polysémie uměleckého díla není popřena, je avšak v jednotlivých konkretizacích čtenářů, v konkrétním procesu společenské recepce zakotvena: „Die Polysemie des Kunstwerks wird nicht bestritten, sie ist jedoch in den einzelnen Konkretisationen der Leser, im konkreten Prozess der gesellschaftlichen Reception verankert.“ (Chvatík 1999: 326)<sup>236</sup> Mukařovského teorie tak v širokých obrysech předjímalý budoucí recepční teorie (Segre 1999: 101) a zohledňovaly antropologická hlediska, která vyvstala z úvah o trvalé platnosti uměleckého díla.

Mukařovský vychází z předpokladu, že univerzální hodnoty a nejsilnější estetické účinnosti dosahují taková díla, která si v různých dobách, časových, společenských, kulturních souvislostech udrží svůj sémantický dosah. Taková

---

<sup>234</sup> Petříček se domnívá, že Mukařovského kolektivní povědomí má blízko k „husserlovské „transcendentální intersubjektivitě“ (Petříček 1996: 269).

<sup>235</sup> „[V]lastní existence struktury [...] je ne v dílech hmotných (ta jsou toliko zevními projevy), ale v povědomí kolektiva, nositele umělecké tradice.“ (Mukařovský 2007g [1945]: 46)

<sup>236</sup> „Hlavní podstatou umění je tedy nikoli individuální umělecké dílo, ale soubor uměleckých zvyklostí a norem, umělecká struktura, jež je povahy nadosobní, společenské.“ (Mukařovský 1966f [1947]: 118–119)

díla totiž odkrývají to, co je člověku obecně lidské – „takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka“ (Mukařovský 2007a [1939]: 165–166). Teprve díla schopná „zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmanitější stránky duševního života osoby, která s tímto dílem vstoupí ve styk“ (ibid.), vlastní všeobecnou estetickou hodnotu, jež se nevyčerpá pouhou estetickou účinností díla (ibid.). Obecná estetická hodnota je zaručena existencí antropologické podstaty a „vytváří i předpoklad pro nejintimnější sepětí vnímatele s dílem“ (Sus 1992 [1965–1966]: 45). Estetickým ztotožněním subjektu a objektu se „odhaduje vnitřní funkce tzv. antropologické konstanty v estetické percepci,“ (ibid.) v níž nejde „o to, zda existuje či neexistuje krása na člověku nezávislá (a proto nadhistorická) v universu jako celku, nýbrž o to, jak se estetické projevuje v lidském konání a jeho výtvorech; [...] /ne, pozn. I. T. / o zkoumání, zda estetické lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tkví v samé lidské přirozenosti; nejde o estetické jako o statickou vlastnost věcí, ale jde o estetické jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah estetického k ostatním metafyzickým principům, jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření“ (Mukařovský 2007e [1942]: 170).

#### 4.4.3. Člověk jako sjednocující entita

Moderní psychologické výzkumy ovlivnily dílo Skupiny surrealistů i teoretická díla Mukařovského.<sup>237</sup> Na základě poznatků z hlubinné psychologie a psychoanalýzy, ale i díky surrealistickým uměleckým i teoretickým dílům zabývajícím se „výzkumem“ lidského vědomí a podvědomí, věnoval Mukařovský daleko více prostoru vztahu mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem i recipientem, stejně jako otázkám o trvalé platnosti umělecké hodnoty a estetické funkce. Došel k závěru, že pokud chceme umělecké dílo recipovat integrovaně, je nutné vyzkoumat všechny jeho sémantické vztahy k okolnímu světu, ke všem existujícím strukturám, tedy i k lidskému podvědomí a lidskému společenství

---

<sup>237</sup> „Při vší své objektivnosti, nepsychologičnosti je však sémantický rozbor schopen navázat mnohem bezprostřednější spojení s psychologickým zkoumáním než rozbor „obsahový“ nebo „formální.““ (Mukařovský 2007b [1943]: 388)

jako takovému. Touha postihnout jednotu, celistvost v uměleckém díle se projevila v koncepci záměrnosti a nezáměrnosti, i v sémantickém gestu.

Surrealistická snaha byla vedena touhou sjednotit dialekticky rozporný svět a uchopit jej jako celistvou entitu. Prahli po zmocnění se světa v celé jeho totalitě.<sup>238</sup> Neméně i člověk představoval pro ně bytost dialekticky rozpornou – participující zároveň ve světě, ale mající svůj svět vnitřní, plný přání, fantazií, snů, ale i nevědomých procesů a skrytých pudů. Umělecké dílo v surrealistické koncepci tyto dva světy syntetizuje v dokonalé univerzum sjednocující protiklady lidské existence.

Mukařovského spojuje se členy Skupiny surrealistů právě tato touha po jednotě a celistvosti – Mukařovský toužil po celistvé recepci uměleckého díla, surrealisté zase po jednotném světě syntezyvaných dialektických rozporů. Oba směry také propojuje společný zájem o lidské podvědomí.

Z úvah o snu, fantazii, podvědomí a kolektivním (po)vědomí vyplývá i to, že obě koncepce spojuje centralizace na člověka jako takového v jeho biologicko-psychických i sociálních, kulturních a dějinných podmínkách. Výchozím bodem jejich úvah zkrátka tvoří antropologické rozměry. V Mukařovského teoriích zajišťuje antropologický princip nekonečný počet estetických realizací – umělecké dílo a jeho recepcie je závislá na recipientovi, který dané dílo vnímá, na době kdy vzniklo, na okolnostech, v kterých je recipováno atd.; zároveň poukazuje na to, co je v uměleckém díle obecně lidské a má obecnou estetickou hodnotu. Surrealistická koncepce si antropologický základ zvolila zcela logicky, neboť vychází z bytostné subjektivity a vnitřního prožitku subjektu, v němž se spájí hlubinná psychická aktivita se zásahem do světa, kde se intimní zkušenosti individua prolínají, ztotožňují s obecně vytyčeným nadindividuálně závazným cílem (Sus 1992 [1965–1966]: 45). Surrealisté přiřazují na základě společných biologicko-psychických vlastností všem lidem jednotnou formu bytí, resp. vědomí a podvědomí – „pospolné psychické archetypy“ (ibid.: 44). Surrealisty a strukturalisty sjednocuje to, že se nechtějí zabývat „individuálním vědomím, nýbrž tím, co patří k vědomí „kolektivnímu“ a co přesahuje hranice vědomí individuálního“ (Petříček 1996: 368). Antropologické východisko lze tudíž

---

<sup>238</sup> „[R]evoltní surrealismus třicátých let měl svůj program teoreticko-estetického syntetismu.“ (Sus 1992 [1965–1966]:45)

považovat za společný znak, další paradigmatické téma Skupiny surrealistů a strukturalistické teorie, esenciální platformu jejich úvah.<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Svůj vliv zde jistě hraje společensko-politické klima třicátých let, neboť antropologická hlediska jsou podstatná pro ontologickou i noetickou rovinu existence. Pokud je mylně interpretován člověk a jeho „bytí“ ve světě, v mezních důsledcích to znamená i mylnou interpretaci celého univerza (Sus 1992 [1965–1966]: 45– 46). Věrně a „totálně“ interpretovat člověka v době, která je prosycená krizí a hledá z této krize cestu ven, se jeví obzvlášť podstatné, ale i obtížné.

## 5. Od avantgardy k manýrismu

Ještě před samotným závěrem si dovolím malou odbočku do dějin, a především do dějin výtvarného umění.

René Gustav Hocke ve své práci *Svět jako labyrint* (Hocke 2001) definuje svět po třicetileté válce, jako svět, který „se svým rozvráceným politickým a etickým řádem přestal být harmonickým kosmem“ (ibid.: 14). Rozpad „řádu“ nebyl způsoben jen válečnými hrůzami, ale i předchozími geografickými a astronomickými objevy, stejně jako náboženskými reformacemi a kapitalistickým hospodářstvím, jež zažilo svou první krizi (ibid.: 17). Především krize vyvolaná snahou o náboženské reformace vedla „ke skepsi a k pochybnostem o ceně rozumových teorií a rozumových mravních příkazů, jakož i k uvědomění si nedostatečnosti smyslů a relativity všeho poznání“ (Dvořák 1946: 298). Relativizace životního i duchovního prostoru směřovala k rozkladu racionalistického myšlení a ke zhroucení myšlenkových systémů a kategorií, po nichž zůstaly jen trosky (ibid.: 299). Filozofové, politikové, učenci, literáti a umělci ve zříceném světě hledali nové opory a cíle. Hledání námětů se „rozlétlo“ všemi směry, jak přicházelo nové umělecké vyznání a touha zobrazovat skutečnost tak, jak ji chápala umělecká obraznost a intuice (ibid.: 298).<sup>240</sup> Autoři a umělci se snažili budit pozornost zdůrazněním originality a subjektivního postoje k okolnímu světu. (ibid.: 299). Zrodila se manýristická forma zesilující nejprve expresivnost klasicistních prvků, jak lze spatřit na vývoji díla Michelangellova,<sup>241</sup> a následně deformaci, surreálnost a abstrakci (Hocke 2001: 13).

Podíváme-li se na charakter doby 17. století, doby označované jako manýrismus, seznáme mnoho společných rysů s meziválečným obdobím 20. století. Podobný charakter nacházíme zejména v hluboké duchovní a

---

<sup>240</sup> „Kráčejí různými cestami a přece jde u všech /malíři manýrismu jako Greco, Tintoretto, Brueghel, pozn. I. T./ tří o totéž: je to duch zápasící o poznání, o vnitřní svobodu a sdílení duchovních statků.“ (Dvořák 1936: 175).

<sup>241</sup> „Jeho hluboký, hloubavý duch se odvrátil od renesance a vrátil se – v souhlase s dobovým proudem – k nejhlubším otázkám lidského bytí: proč člověk žije, a jaký je poměr mezi hmotnými pozemskými statky, odsouzenými k zániku, a věčnými duchovními nadzemskými statky lidstva?“ (Dvořák 1946: 296)

společenské krizi, jež postihla obě období. Lidská existence byla mezi válkami otřesena hrůzami první světové války. Další „ránu“ duchovnímu klimatu přinesla třicátá léta – přišla velká hospodářská krize a s ní i obnažení nedostatků dosavadní liberální demokracie. Objevila se bída, sociální bouře, nacionalistické tendence. „Krise výroby přerůstala v krizi dosavadních duchovních hodnot.“ (ČLOPKD 2004: 613) Ve společnosti budila ztráta duchovních jistot pocit strachu a ohrožení.<sup>242</sup> Korelaci třicátých let k období manýrismu, tedy období krize renesance, si všiml již v soudobém dějství F. X. Šalda:

„Prožíváme dnes skutečně krizi osoby, osobnosti a tím celé kultury, ale ta krise, zdá se mi neústí v naprostý nihilism – sám život a sama činnost lidská po svém pojmu mu již zabraňují. Prožíváme cosi obdobného a přece zcela nepodobného krisi, kterou prožívali lidé renaissanční. Úzký, těsný svět středověký byl tu náhle roztříštěn novými objevy astronomickými a fyzikálními, zdi a klenby středověkého sklepení se rozstoupily a nekonečný vesmír vyšinoval starého člověka z jeho rovnováhy a osy, trhal a rval jej ve své bezmezí. To byla, řekl bych, krise extensity. My prožíváme něco do jisté míry opačného, něco, co bych nazval krisí intensity. Nám se svět a život propadá jaksi do hloubky; co stálo, pohybuje se, co bylo tuhé, stává se tekutým, co bylo jasné a zdánlivě vyřešené, stává se náповědí čehosi neznámého a tajemného. Einsteinův vesmír je sice konečný proti nekonečnému vesmíru staré fyziky klasicistické, ale přesto mnohem, mnohem záľudnějši: Řekl bych: my všichni pracujeme do hloubky, hledáme čtvrtý rozměr, v němž bychom utkali ve vyšší syntesu čas a prostor, podvědomí i uvědomění, přírodu i milost.“ (Šalda 1991c [1930-1931]: 115)

Není bez zajímavosti, že výrazný zájem o baroko a manýrismus se objevil v krizových letech konce třicátých let. Např. Max Dvořák píše v tomto období své kunsthistorické eseje pojednávající o manýristickém období, v němž nachází shodné rysy se svou přítomností (Dvořák 1936). Karel Teige se věnuje výtvarnému dílu malíře Grünewalda, u něhož popisuje manýristické rysy a považuje jej za předchůdce moderního umění (Teige 1994a).<sup>243</sup> Jan Mukařovský

---

<sup>242</sup> „[Z]vláště třicátá léta byla dobou extrémního napětí: strach, který nejdříve zůstával jen něčím neurčitým, „nehmatatelným“, vnímaným spíše jako atmosférický pocit, stal se v průběhu třicátých let intenzivní zkušeností hlubokého otřesu a rozvrácení do té doby důvěrně známého světa.“ (Vojvodík 2006: 267– 268)

<sup>243</sup> „Přes Greca [...] jde Grünewaldova cesta k dnešku, a podobně jako Greco je pro nás i Grünewald nikoliv akademickou umělecko-historickou hodnotou, ale živým plamenem, který ozařuje cesty dnešního hledání. Není to starý mistr, ale živá přítomnost, prudce tryskající zdroj záľratných emocí; je to úľasný příklad oné „křečovitě krásy“, k níž se vzpíná moderní básnická

spatřuje v principu montáže a kombinatoriky v Nezvalově díle *Absolutní hrobař* souvislost s uměním Arcimbolda (Mukařovský 2007c [1938]: 396) a také vztahuje Máchovo dílo k umění baroka (Mukařovský 1991d [1936]). Do tohoto výčtu náleží i práce filozofa Čyževského dokazující těsné vztahy mezi Máchovou symboličností a symboličností barokních básníků a filozofů (Čyževskij 1938). Nejmarkantnější souvislost pak lze spatřit v paralelně uvedených výstavách Štyrského a Toyen a monumentální výstavy Pražské baroko 1600–1800 (květen – září 1938). Obě se dočkaly negativního přijetí v komunistickém, nacionálně socialistickém a fašistickém tisku, neboť surrealismus i manýrismus jako subjektivně orientované umělecké proudy porušující klasicistní řád a normy útočily na konstanty řádu „pseudoklasicismu“ totalitních ideologií (viz výše). Hanobení v tisku mělo pak výstavy veřejně zdiskreditovat. (Vojvodík 2008: 46)

Společné atributy nenalezneme jen v korelujících společenských a politických událostech, ale také v rovině umělecké – umění manýrismu se svými znaky podobá umění avantgardnímu, zejména surrealistickému (ale i romantismu Karla Hynka Máchy):<sup>244</sup> „Co jsme zjistili v italském manýrismu,

---

imaginace. V jeho díle nalézá moderní duch odpovědi na mnohé z otázek, které si klade, nachází v něm to, po čem intenzívně touží. [...] Moderní umění, které dalo všechna práva hlubinnému lyrismu pramenícímu z nevědomých zdrojů, a které poslušno hlasu těchto skrytých pramenů, uskutečňuje ustavičné proniky snu a reality, umění, které chce uvolnit lidský výraz ve všech jeho formách a dát (konec s. 57) volný běh fantazii, je spojeno hlubokou a ryzí příbuzností s mistrem Isenheimského oltáře. Svědčí o tom jak Picassovy kresby, jež jsou transpozicí obsedantních Grünewaldových obrazů Ukřižování (Minotaure I, 1933), právě tak jako mnohá plátna Maxe Ernsta a Wolfganga Paalena. Grünewaldovo křídlo Isenheimského oltáře s Pokušením sv. Antonína, které ve své době je nejbližší bizarerím H. Bosche, tohoto druhého historického protagonisty fantastického umění, lze srovnat – odmyslíme-li si z obrazu poustevníkovu figuru – s takovými Ernstovými díly, jako je Triumf lásky (Falešná alegorie) ze sbírky Carringtonovy (1937) a s obdobným obrazem, jenž je bez názvu reprodukován jako protějšek v témže 11. svazku sborníku Minotaure, nebo s Fata Alsaska, Medúzovitou zemí a Totemickou krajinou Wolfganga Paalena. Tato význačná jména moderních malířů, která uvádíme, přinášejí svědectví, že Grünewaldovo poselství, poselství díla zrozeného v nadreálné teplotě těch cyklonů duše, které se ve středověku manifestovaly mystikou, tak jako se dnes manifestují poezií, která se prolíná s životem a realitou, teprve nyní vstupuje na práh doby, kdy zjeví všechno své tajemství.“ (Teige 1994a [1941]: 57–58)

<sup>244</sup> Na podobnost surrealismu a manýrismu již upozornili i mnozí teoretici – např. Max Dvořák ve spisu *Umění jako projev ducha* (Dvořák 1936), René Gustav Hocke v knize *Svět jako labyrint*.

platí mutatis mutandis o celém současném evropském umění.“ (Dvořák 1936: 173) Těžiště se v manýrismu stejně jako v surrealismu přesouvá z objektu na subjekt a na individuální prožívání skutečnosti, v důsledku čehož se v umění stupňuje libovůle, fantastičnost, citová nespoutanost, která ruší „vlád[u] harmonického kánonu krásy“ (Chvatík 1970: 23). Objevují se díla v horizontu celé škály – od „nejzevrubnějšího naturalismu až k exaltovanému idealismu, od výlučné podivínské originality po nejsamozřejmější přejímání obsahových i formálních prvků cizích děl“ (ibid.). Obrazotvornost a imaginace jak v manýrismu, tak surrealismu přetvářela obraz světa, aby co nejvěrohodněji zachytila nejintimnější procesy uvnitř individua.<sup>245, 246</sup>

V období manýrismu se již nelpělo na dokonalé technice, která by co nejrealističtěji zachytila skutečnost. Důraz se klade na ideu, na to, co chce autor říci. Podstatná byla vnitřní jednota, jež měla „horečné umění sepnouti subjektivně těsněji s celým duchovním životem“ (Dvořák 1936: 174). Umělcův pohled tedy již nevedl ve snaze zachytit fyzikální objektivitu, ale naopak byl podřízen diktátu subjektu. „Pohled vychází z „ideje“, nikoli z „přírody“.“ (Hocke 2001: 39) Tak se u jednoho a téhož umělce můžeme setkat s krajním realismem vedle nejčistší idealistické abstrakce (Dvořák 1936: 174). Za příklad může sloužit charakteristika Maxe Dvořáka *Obrazu sv. Tomáše v Toledu* představujícího pohřeb hraběte Orgaze (viz Obrázek č. 55), jehož autor je jeden z nejvýznamnějších španělských malířů, El Greco:

„Bylo-li toto symetrické uspořádání až dosud malířským vyjádřením hmotné architektonické rytmiky, Greco je zbavuje tohoto významu. Jako kdyby tu všechno ztratilo rovnováhu a tektonickou rytmiku vystřídala jiná. Oblaka a postavy se řídí jinými zákony, než je zákon tíže a jejího překonávání. V této apotheose vládne snové neskutečné bytí, které se řídí jediné vnitřním tvůrčím vnuknutím umělce, nejen v komposici, ale i v užití tvarů a barev, které nedbají zkušenosti a nejsou pouhým přepisem zrakového domu, nýbrž podobají se spíše

---

*Manýrismus v literatuře* (Hocke 2001), v neposlední řadě také Josef Vojvodík ve svazku *Povrch, skrytost, ambivalence* (2008).

<sup>245</sup> Za povšimnutí stojí např. to, že se v období manýrismu také poprvé začalo mluvit o „genialitě a šílenství“ (Dvořák 1936: 172).

<sup>246</sup> Subjektivita a rozpory uvnitř individua spojuje manýrismus a surrealismus i s romantismem, kterému taktéž imponuje iracionální stránka lidské osobnosti, nevyzpytatelná podstata duše stejně, jako „příčiny jejího tragického rozporu se světem, ve kterém žije“ (Čolakova 1999: 22).



horečnatým vidinám, v nichž se duch osvobozuje z pout pozemského světa a ztrácí se ve světě astrálním, nadsmyslovém a nadrozumovém.“ (Dvořák 1946: 291)

Stejným způsobem by se dala popsat a charakterizovat mnohá surrealistická díla. Navíc sami surrealisté „[v]ůli k individuálnosti a subjektivismu, k artificialitě, fantastičnosti a ingeniozitě na hranici bizarnosti, k snové inspiraci, k myšlence umění jako ars inveniendi, charakterizující manýrismus“ kostatují jako své základní rysy (Vojvodík 2008: 49).

Dalším shodným prvkem surrealistů s manýristy reprezentuje deformované lidské tělo symbolizující duševní stav individua, jeho bytostný prožitek. Tak se na surrealistických plátnech setkáváme s torzovitými těly nebo s metamorfovanými bytostmi přízraky (viz výše); v manýrismu nacházíme porušenou tělesnou proporcionalitu, např. v esovitých postavách El Greca (tzv. figura serpentinata),<sup>247</sup> či portréty bytostí tvořené předměty či živočichy, jak to na mnohých svých plátnech ztvárnil Arcimboldo.<sup>248</sup> Jistě není náhodné, že právě surrealisté pro sebe znovuobjevují tyto Arcimboldovy bytosti-amalgámy (Vojvodík 1996a: 176), které se pak objevují např. v Nezvalově sbírce *Absolutní hrobař* (Nezval 1958 [1937]) (viz výše).

Ve světě surrealistů i manýristů se setkáme s „[m]echanizací života, převah[ou] vjemu nad myšlením a iluz[í] nad autentickým prožitkem, kriz[í] individuality, návrat[em] barbarství, rozpad[em] řádu, kultury a tradičních hodnotových i společenských hierarchií ve prospěch bezdomoví, chaotické nivelizace a hédonistického těkání“ (Král 1987: 155). Umění surrealismu a manýrismu je uměním hluboké společenské krize, která však zároveň vede k hledání nového dynamického řádu i nových hodnot. Podle Mukařovského je příčinou celé společenské krize krize individua a jeho noetické odpovědnosti (Chvatík 1970: 19). Subjekt se nepovažuje za „střed vesmíru“, přestává být měřítkem všech hodnot a rozplývá se ve světě autonomních struktur. Je ponechán v nejistotě a v pochybnostech o světě, v němž žije. „Tuto perspektivu vnucuje člověku sama skutečnost, která se zproblematizovala natolik, že moderní subjekt se jí (a v ní) cítí ohrožen.“ (Kabátová 2006: 16) Vzniká chaos,

---

<sup>247</sup> Viz např. malba *Láokoón* (Obrázek č. 52) či *Pátá pečeť Apokalypsy* (Obrázek č. 53).

<sup>248</sup> Viz např. alegorický portrét *Ohně* (Obrázek č. 54).

v němž se lidské individuum „ztrácí“ a hledá „úkryt“ před nestabilním okolním prostředím ve svém nitru, věří pouze svému osobnímu prožitku. Umělecká díla vytvořená v tomto „chaosu“ vytváří pak „duchovní statky“ (Dvořák 1936: 170), které „jsou trvalejší a universálnější než ony“ (ibid.) samy.

Hocke dodává, že tento typ člověka, jenž „se obává bezprostřednosti, jenž miluje temno a jenž uznává obrazy odpovídající smyslové zkušenosti pouze v podobě abstruzní metafor, která se pokouší do sítě utkané z intelektuálního systému znaků krajně stylizovaného jazyka polapit zázračnou (meraviglia) nadskutečnost“ (Hocke 2001: 11) se opakovaně objevuje v rámci dějin v souvislosti se zpochybněním náboženského či politického řádu světa (ibid.). Hocke dovádí svou teorii ještě dále, když umění svědčí „o opakovaném útěku ze světa a neustále nových pokusech přesazovat věci pozemské [...] do akauzálního světa snů“ (ibid.: 15) považuje za „nový univerzální evropský sloh“ (ibid.). Tento nový „sloh“ chápe jako výraz krize a projev vyhraněné subjektivity způsobené neukotveností „já“ ve světě.<sup>249</sup>

V jeho koncepci se setkáváme s určitou archetypální reakcí člověka v existenciální tísní, s antropologickou konstantou.<sup>250</sup> Umění se v této koncepci chápe jako zrcadlo skutečnosti, v jehož hledí lze pozorovat, ale i predikovat změny ve společnosti v celé šíři: „Krise společenských hodnot i hluboké proměny ve vědě, technice a způsobu života nalézají svůj výraz a často i předznamenání ve výrazných, i když složitě zprostředkovaných proměnách vnitřní struktury umění.“ (Chvatík 1970: 82)

---

<sup>249</sup> Zde je vhodné připomenout studii manželů Smirnovových „K sémantice ruského realismu“ (Smirnov – Döringová-Smirnovová 1995), v níž také uvažují o univerzálních uměleckých slozích. V této studii se zabývají tzv. primárními a sekundárními kulturami, mezi nimiž nalézají shodné rysy z hlediska epistemologie. Mezi primární řadí raný středověk, renesanci, osvícenství, realismus 19. století, postsymbolismus; mezi sekundární gotiku, baroko, romantismus, symbolismus a postmodernu (ibid.: 159). Z jejich perspektivy se nacházejí sekundární kultury v kontrapozici k primárním: „Primární kultury poznávají transcendentní, myslitelné, rekonstruovatelné jako empirické, smyslově vnímatelné; sekundární kultury naproti tomu dávají empirické do funkční závislosti na transcendentním.“ (ibid.)

<sup>250</sup> Obdobně se vyjadřuje i Vojvodík: „Tato polymorfnost zdá se být projevem velkého nepokoje forem, převahy obrazotvornosti a fantazie, vystupujících v dějinách umění do popředí vždy v době, kdy se harmonický obraz člověka „klasických“ epoch či period [...] ocitl v krizi, v neposlední řadě i jako reakce právě na klasický (a klasicizující) kánon.“ (Vojvodík 1996a: 175)

## 6. Závěr

Diplomovou práci jsem věnovala literárně-vědnému diskursu třicátých let 20. století, jak jej spoluvytvářeli členové Pražského lingvistického kroužku společně s uměleckými i teoretickými díly Skupiny surrealistů. Svou analýzu jsem zaměřila na objasnění vztahu mezi strukturální estetikou Jana Mukařovského a Romana Jakobsona a surrealistickým vnímáním světa na pozadí společensko-historického kontextu, přičemž důraz jsem kladla na komparaci a blízkost jejich estetických principů a ideové báze.

Nejprve jsem se věnovala osobním konexím mezi jednotlivými členy obou skupin a jejich vzájemné propojenosti. Zjistila jsem, že členové Pražského lingvistického kroužku a Surrealistické skupiny se velmi dobře znali, dokonce mezi sebou udržovali přátelské vztahy, jak vyplynulo z řady dedikací a zmínek, a vytvořili tak jedinečné přátelské prostředí v meziválečném Československu, v němž se stýkala věda s uměním. Jan Mukařovský a Roman Jakobson věnovali značnou pozornost surrealistické tvorbě, jak na poli uměleckém, tak teoretickém, interpretovali a recipovali jejich umělecká díla, zasazovali je do dobového kontextu, a dokonce se podíleli na surrealistické činnosti. Členové Surrealistické skupiny se naopak účastnili setkání Pražského lingvistického kroužku, publikovali teoretická pojednání v časopise *Slovo a slovesnost* a ve své tvorbě reagovali na podněty strukturalistické estetiky.

Jana Mukařovského, Romana Jakobsona a členy Surrealistické skupiny však nesjednocuje jen genius loci či přátelské vztahy, ale také základní koncepční pojmy – paradigmatická témata. I když esteticko-teoretická platforma pražských strukturalistů a surrealistů se na první pohled jeví jako velmi vzdálená, při bližším ohledání jsem našla styčné body jejich teoretických konceptů. Jako by se „přelil“ jejich přátelský vztah do abstraktní roviny teoretických a koncepčních úvah vytvářející určité paradigma témat a oblastí, kterých se obě skupiny dotýkají, společný myšlenkový diskurs, společné epistémé. Tyto oblasti jsem označila jako paradigmatická témata. Z těchto základních pojmů společné teoretické platformy českého strukturalismu Jana Mukařovského a Romana Jakobsona a českého surrealismu, jsem vybrala čtyři oblasti, kterým jsem se podrobně zabývala – skutečnost, předmětnost, torzovitost a sen s podvědomím. Nesmíme však zapomínat, že i přes sympatie a

jisté podobnosti v abstraktní rovině jejich teorií, si Mukařovský s Jakobsonem udržovali teoretickou a kritickou distanci pro možnost uchopovat problematiku v šíři celé své estetické koncepce. Teoretické články, monografie, studie, umělecká díla členů Surrealistické skupiny a Pražského lingvistického kroužku tak nevytvářejí ani extrémně odlišný či zcela totožný myšlenkový diskurs. Spíše budují komplementární svazek komplexního přístupu k totožnému předmětu zájmu, kde se cesty interpretace scházejí i rozcházejí všemi možnými směry.

Pro pochopení a propletení vzájemných vztahů mezi pražskými strukturalisty a surrealisty bylo neméně podstatné zabývat se společensko-historickým kontextem třicátých let 20. století. Atmosféra meziválečných let se nesla v duchu radikalizující se celospolečenské i duchovní krize. Události první světové války otřásl celým spektrem společenských a duchovních hodnot. V poválečné společnosti došlo k třídním srážkám, které umožnily vzrůstat totalitním režimům po celé Evropě, zejména v Německu a Rusku. Další otřes přinesla velká hospodářská krize na počátku třicátých let. V destabilizované společnosti rostla hrozba nového válečného konfliktu, které se postupně stávala skutečností. Došlo k destrukci tradičních kategorií a hodnot, s rostoucím válečným konfliktem byly ohrožovány i základní lidské existenciální, jako je čas a prostor. Takto problematizující se skutečnost vedla ke společným otázkám a k hledání nových jistot a koncepcí lidské společnosti i člověka. Vědci a umělci se obrátili jak k reflexi okolní empirické skutečnosti, tak do nitra člověka. Prožitek z bezprostředního kontaktu s rozpadající se skutečností se stále více vléval i do děl a úvah pražských strukturalistů i surrealistů. S rostoucí krizí došlo zároveň k prohloubení vzájemných vztahů mezi členy Pražského lingvistického kroužku a Surrealistické skupiny, neboť jak strukturalisté, tak surrealisté se neustále zasazovali o svobodnou demonstraci svých teoretických i uměleckých prací a zarytě hájili obecně lidskou svobodu.

Surrealistická umělecká díla reagovala na zproblematizovaný obraz světa deformací materiální skutečnosti, ale především i lidského těla. Racionalistický obraz světa byl v jejich estetice fragmentarizován, těla se rozpadala, stávala se z nich torza tuhnoucí v nehybnosti, fantomy skutečnosti, těla amalgámy. Surrealistická díla byla naplněna iracionalitou, destrukcí, chaosem, snovými objekty a nelogickými spojeními. Slovesná i výtvarná díla tíhla k materiálně zaměřené imaginaci, výrazně se v nich uplatňovaly vizuální metafory a princip

koláže, logické sémanticko-syntaktické zákony byly porušovány a došlo k zpředmětnění světa. Z noetického hlediska tyto obrazy skutečnosti nevytvářely v první řadě pokus o prohloubení stávající krize řádu světa a nejistoty subjektu, ale naopak problematizovanou skutečnost nejen zrcadlily, ale směřovaly i k jejímu pochopení, k porozumění procesů odehrávajících se uvnitř subjektu. Skutečnost se tak zkomplikovala, že se stala neuchopitelnou, chaotickou, nesrozumitelnou a komplikovanou ve své nečitelné mnohohrstevnatosti, jak to odrazem zaznamenala umělecká díla surrealistů. Výrazné vizuální metafory a zpředmětnění objektů napomáhaly zkonkrétnit imaginovaný prostor uvnitř individua a umožnit jeho uchopení. Abstraktní pojmy a vztahy se tak konkretizovaly a staly se snadněji interpretovatelné v chaosu a zmatku totální lidské nejistoty. Obdobně proto i pražští strukturalisté integrují předmětnost do svých koncepcí, neboť právě ta umožňuje přiblížit se k empirické realitě objektivně.

Mukařovský s Jakobsonem odborně reflektovali změny přístupu ke skutečnosti zobrazené v surrealistických dílech, tj. zpředmětnění, torzovitost, tíhnutí k onirické tématice atd. Surrealistická díla a jejich estetické koncepty měly pak vliv na oblasti jejich zájmu, např. Mukařovský se významně zajímal o sémantiku torza v díle K. H. Máchy, ale také na konstituující se teoretické úvahy, např. na vztah uměleckého díla k subjektu, na koncepci estetického objektu, sémantického gesta či záměrnosti a nezáměrnosti. Pražské strukturalisty spojuje se surrealisty centralizace na holistické koncepty či významná role antropologických konstant v jejich teoriích. Podstatným rysem jejich vztahu je strukturalistická recepce a následná interpretace surrealistického díla. V této tvorbě reflektují odraz celospolečenských událostí a ducha doby hledajícího pravdivý pohled objasňující vztah mezi empirickou skutečností a individuem. Zejména Mukařovský upozorňoval na jejich přesah z hlediska soudobého kontextu. Považoval jejich dílo za „tykadlo“, kterým má člověk vnímat přeměnu skutečnosti a odkrývá ji takovou, jaká skutečně je. Způsob, jak číst surrealistická díla mu tudíž ve svých metaforách poskytoval „návod“, jak číst obklopující realitu.

Hlavním cílem mé práce bylo dokázat, že ke změně recepce uměleckého díla přispívá společensko-historický kontext mající vliv na posuny v myšlenkovém diskursu určité kulturní epochy. Jan Mukařovský a Roman

Jakobson začlenili do svých teoretických pojednání úvahy o vztahu surrealistických děl k mimotextové realitě, usouvztažňovali jejich dílo se soudobou skutečností a prožitkem lidské existence, věnovali se tématům demonstrovaným v surrealistických dílech a teoriích a metaforicky začlenili některé jejich koncepty do vlastních úvah. Tím dokázali, že sepětí s dobou hraje významnou roli i na teoretickém poli.

Svou práci chápu jako vlastní vykročení k problematice synchronicity v dějinách umění a jeho recepcí, kterou jsem naznačila v poslední kapitole, v níž velmi obecně komparuji surrealismus a atmosféru třicátých let s manýrismem a obdobím po třicetileté válce. Poukazuji na to, že bizarnost jako antropologická konstanta v různých svých variacích – od těl amalgámů, těl vznášejících se, oživlých fragmentů těl po oživlé sochy a bytosti složené z předmětů – se nese ruku v ruce s tragickými událostmi světa. V disharmonickém světě nelze vytvářet proporcionálně dokonalá těla, neboť ta neodpovídají subjektivnímu prožitku světa. Člověk se ukrývá do svého nitra, neboť okolní svět ho ohrožuje. Uvnitř svého já je nejistý a vystrašený – abstraktní pocity se pak vizualizují jako tělesný rozpad. Tento pocit ze světa se v umění projevuje v každém krizovém období, kdy je ohrožena existence subjektu a individua. Setkáváme se s ním proto v dobách nejistoty – v období manýrismu po třicetileté válce, v romantismu, kdy se hroutí feudální řád a rodí se demokratické systémy, v surrealismu zrozeného z destrukce společnosti a po hlubokých otřesech po první světové válce.

Z mého uvažování vyplývá, že umění i teorie umění je schopné reflektovat ducha doby, metaforicky ho ztvárnit ve svém díle i v recepci, a umožňuje tak jeho interpretaci. Je tudíž zapotřebí sledovat události na všech úrovních kulturně-společenského projevu, tedy i vědeckou a uměleckou sféru, protože působí jako reflexe-schopné „tykadlo“ nebo objektivní „senzor“, jenž nás může upozornit na možné zvraty ve společensko-politickém uspořádání světa.

## 7. Literatura

ANDĚL, Jaroslav

1993: „Třicátá léta: podivné partnerství – funkcionalismus a surrealismus“. In: *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. (Katalog výstavy.) Praha: Národní galerie, s. 124–174.

BACHMANNOVÁ, Jarmila a kol.

2002: *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: NLN.

BERANOVÁ, Věra

1992: „Fragmentárnost z hlediska záměrnosti a nezáměrnosti“. *Česká literatura*, roč. 40, 1992, č. 2/3, s. 181–186.

BOROVÍČKA, Lukáš

2008: *Ve stínu hákového kříže. Nástin nových kulturních dějin Československa třicátých let*. (Netištěná diplomová práce.) Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a literární vědy.

BRABEC, Jiří

1995: „Česká literatura v letech 1929–1938“. In Zdeněk Pešat a Eva Strohsová (red.): *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Praha: Victoria Publishing, s. 331–440.

BRETON, André

1937: *Co je surrealismus? Tři přednášky o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění*. Brno: Joža Jícha.

1984 [1934]: „Spojité nádoby“. In Vítězslav Nezval: *Dílo XXXVI, Překlady II*. Praha: Československý spisovatel, s. 255–338.

BROUK, Bohuslav

1947: *Lidé a věci*. Praha: Václav Petr.

BYDŽOVSKÁ, Lenka

2006 [2004]: „Příběh bludné linie“. *Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury*, roč. 16, 2006, č. 33, s. 70–79.

BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel

1994: „Lingua adamica“. In: *Karel Teige 1900–1953*. (Katalog výstavy v Domě U kamenného zvonu.) Praha: Galerie hlavního města Prahy, s. 96–109.

1996a: „Fragmenty snu. Jindřich Štyrský, Toyen, Vincenc Makovský“. In L. B. – K. S.: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 28–47.

1996b: „Chronologie 1934–1938“. In L. B. – K. S.: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 78–93.

1996c: „Chronologie 1924–1933“. In L. B. – K. S.: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 14–22.

1996d: „Chronologie 1939–1947“. In L. B. – K. S.: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 297–305.

2007: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo.

ČERVENKA, Miroslav

1989: „O artefaktu v literatuře“. *Slovenská literatúra*, roč. 36, 1989, č. 5, s. 406–420.

ČOLAKOVA, Žoržeta

1999: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum.

ČORNEJ, Petr

2008: „Věčný problém: Jak psát dějiny?“ In K. Bláhová – O. Sládek (eds.): *O psaní dějin. Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*. Praha: Academia, s. 15–40.



ČYŽEVŠKIJ, Dmitrij

1938: „K Máchovu světovému názoru“. In Jan Mukařovský (red.): *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: František Borový, s. 111–180.

DVOŘÁK, Max

1936: „Vznik barokního umění“. In M. D.: *Umění jako projev ducha*. Praha: Jan Laichter, s. 164–175.

1946: „Greco a manýrismus“. In. M. D.: *Italské umění od renesance k baroku*. Praha: Jan Laichter, s. 289–305.

ECO, Umberto

1995: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa.

FABIÁNOVÁ, Jeanette

2005: „Ruku v ruce s básnictvím. Roman Jakobson a Umělecký svaz Devětsil“. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*, roč. 2, 2005, č. 4, s. 74–95.

FLANDERKA, Jakub

2009: *Čtenářské aspekty a motivy u Jana Mukařovského*. (Netištěná diplomová práce) Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a literární vědy.

FOSTER, Hal – KRAUSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin

2007: *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha: Sloart.

FROMM, Erich:

1999: *Mýtus, sen a rituál a jejich zapomenutý jazyk*. Praha: Aurora.

GLANC, Tomáš (ed.):

2005: „Jakobsonův formalismus“. In T. G.: *Roman Jakobson, Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha: Academia, s. 117–138.

GRYGAR, Mojmír

1999: *Terminologický slovník českého strukturalismu*. Brno: Host.

HAVRÁNEK, Jan

1991: „Jan Mukařovský a Karlova univerzita“. In: *Studie o Janu Mukařovském. Sborník statí ke 100. výročí narození*. Praha: Univerzita Karlova, s. 9–40.

HEISLER, Jindřich

1999 [1940–1941]: „Daleko za frontou“. In J. H.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, s. 71–77.

HEISLER, Jindřich – ŠTYRSKÝ, Jindřich

1999 [1941]: „Na jehlách těchto dní“. In Jindřich Heisler: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, s. 85–139.

HEISLER, Jindřich – TOYEN

1999 [1941]: „Z kasemat spánku. Realisované básně“. In Jindřich Heisler: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, s. 55–69.

HOCKE, Gustav René

2001: *Svět jako labyrint. Manýrismus v literatuře*. Praha: Triáda.

HOLÝ, Jiří – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – LEHÁR, Jan – STICH, Alexander

2004: *Česká literatura od počátku k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

CHVATÍK, Květoslav

1966: „Estetika Jana Mukařovského“. In Jan Mukařovský: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 339–363.

- 1970: *Strukturalismus a avantgarda*. Praha: Československý spisovatel.
- 1999: „Antropologische Quelle der strukturalen Poetik und Ästhetik“. In Vladimír Macura – Herta Schmid: *Jan Mukařovský and the Prague School*. Potsdam: Universität Potsdam, s. 325–331.
- 2004 [1985]: „Karel Teige jako teoretik avantgardy“. In K. Ch.: *Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filozofie a literatury)*. Praha: Torst, s. 63–104.

CHVATÍK, Květoslav – PEŠAT, Zdeněk (eds.)

1967: *Poetismus*. Praha: Odeon.

ILLING, Frank

2001: *Jan Mukařovský und die Avantgarde. Die strukturalistische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

JAKOBSON, Roman

- 1925: „Konec básnického umprumáctví a živnostnictví“. *Pásmo I. Revue internationale moderne*, 1925, č. 13–14, s. 1–2.
- 1938: „K popisu Máchova verše“. In Jan Mukařovský (red.): *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: František Borový, s. 207–279.
- 1995a [1934]: „Co je poezie?“ In R. J.: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, s. 23–33.
- 1995b [1937]: „Socha v symbolice Puškinově“. In R. J.: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, s. 575–604.
- 1995c [1935]: „Poznámky k dílu Erbenovu“. In R. J.: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, s. 500–530.
- 2005 [1935]: „Formalistická škola a dnešní literární věda ruská“. In Tomáš Glanc (ed.): *Roman Jakobson, Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Praha: Academia, s. 11–116.

JANOTA, Otakar

1930: „O sémiologické hodnotě snů. Habilitační přednáška, kterou proslovil dne 19. 10. 1929 Otakar Janota“. *Časopis lékařů českých* [Příloha], roč. 69, č. 26, 1930.

JAUSS, Hans Robert

2001: „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 7–38.

KABÁTOVÁ, Tereza

2006: *Mezi realitou a imaginací. Strategie imaginativní semiózy v české lyrice první poloviny 30. let 20. století*. (Netištěná diplomová práce.) Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a literární vědy.

KALANDRA, Závěš

1994 [1948–49]: „Skutečnost snu“. In Z. K.: *Intelektuál a revoluce*. Praha: Český spisovatel, s. 312–351.

KRÁL, Petr

1987: „Náhrobek pro avantgardy“. *Svědectví*, roč. 21, 1987, č. 81, s. 149–160.

LANGEROVÁ, Marie

2005: „Zavřené oči. Poetika snu“. In: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 575–641.

MÁCHA, Karel Hynek

1960 [1836]: *Máj*. Praha: SNKLHU.

1986 [1834]: „Doslov ke Křivokladu“. In K. H. M.: *Dílo II. Prózy, zápisníky, deníky*. Praha: Československý spisovatel, s. 77–81.

MATHAUSER, Zdeněk

2005: „Intencionalita – paralely – svítivost“. In: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 114–131.

2006: „Pražská škola, její „věc“ a její umělecké „dílo-věc““. *Tvar*, roč. 17, 2006, č. 17, s. 12–13.

MEČÍŘ, Aleš

2007: *Umění tvoří skutečnost (Reflexe umění ve 30. a 40. letech 20. století v textech Jindřicha Chalupeckého)*. (Netištěná diplomová práce.) Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav české literatury a literární vědy.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1998 [1964]: *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1932: „Jazyk spisovný a jazyk básnický“. In Bohuslav Havránek a Miloš Weingart (eds.): *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich, s. 123–156.

1934: „Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce“. *Panoráma. Kulturní zpravodaj*, č. 12, 1934, s. 70–72.

1938: „Genetika smyslu v Máchově poezii“. In J. M. (red.): *Torzo a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: František Borový, s. 13–110.

1948a [1928]: „Máchův Máj. Estetická studie“. In J. M.: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, s. 7–202.

1948b [1936]: „Dílo K. H. Máchy jako torso a tajemství“. In J. M.: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, s. 231–237.

1948c [1936]: „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“. In J. M.: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie*. Praha: Svoboda, s. 205–230

1966a [1935]: „Dialektické rozpory v moderním umění“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 255–265.

1966b [1938]: „K noetice a poetice surrealismu v malířství“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 309–311.

1966c [1946]: „Toyen za války“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 312–314.

- 1966d [1946]: „Jindřich Štyrský“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 315–317.
- 1966e [1946]: „O strukturalismu“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 147–157.
- 1966f [1947]: „K pojmosloví československé teorie umění“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 117–124.
- 1966g [1938]: „Situace moderního umění“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 266–268.
- 1971 [1936]: „Josef Šíma“. In J. M.: *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, s. 426–434.
- 1991a [1936]: „Dílo neklidné a zneklidňující“. In J. M.: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, s. 16–25.
- 1991b [1936]: „K. H. Mácha a jeho Máj“. In J. M.: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, s. 26–31.
- 1991c [1936]: „Sto let uplynulo“. In J. M.: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, s. 9–15.
- 1991d [1936]: „K. H. Mácha a barok“. In J. M.: *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, s. 36–48.
- 1995 [1936]: „Interview o automatické povaze eufonie v Máchově Máji“. In: *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Concordia, s. 42–43.
- 2007a [1939]: „Může míti estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“ In J. M.: *Studie I*. Brno: Host, s. 157–168.
- 2007b [1943]: „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. In J. M.: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 353–388.
- 2007c [1938]: „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“. In J. M.: *Studie II*. Brno: Host, s. 376–398.
- 2007d [1934]: „Umění jako sémiologický fakt“. In J. M.: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 208–214.
- 2007e [1942]: „Místo estetické funkce mezi ostatními“. In J. M.: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 169–184.
- 2007f [1936]: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“. In J. M.: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 81–148.

2007g [1945]: „Pojem celku v teorii umění“. In J. M.: *Studie I*. Brno: Host 2007, s. 39–148.

2008 [1936/7]: „Sémiologie umění. Tříhodinová přednáška zimního semestru 1936 až 1937“. In J. M.: *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936–1939*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 7–61.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (red.)

1938: *Torso a tajemství Máchova díla. Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku*. Praha: František Borový.

NAVRÁTIL, Václav

2003a [1933]: „O krizi krizeologie“. In V. N.: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, s. 25–36.

2003b [1934]: „Happy end ve snu“. In V. N.: *O smutku, lásce a jiných věcech*. Praha: Torst, s. 37–41.

NEUBAUER, Zdeněk

1998: *O přírodě a přirozenosti věci*. Praha: Malvern.

NEZVAL, Vítězslav

1930: *Strach. Drama*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství.

1936: *Praha s prsty deště*. Praha: František Borový.

1937: „Doslov“. In André Breton: *Co je surrealismus? Tři přednášky o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění*. Brno: Joža Jícha, s. 145–157.

1938a: „Úvod“. In: *Štyrský a Toyen. Úvodní slovo napsal Vítězslav Nezval, doslov Karel Teige*. Praha: František Borový, s. 5–17.

1938b: „Názvy obrazů Štyrského a Toyen“. In: *Štyrský a Toyen. Úvodní slovo napsal Vítězslav Nezval, doslov Karel Teige*. Praha: František Borový, s. 109–110.

1938c: „Mateřská řeč jako nástroj básníkův“. *Slovo a slovesnost VI*, 1938, s. 28–41.

- 1958 [1937]: „Absolutní hrobař“. In V. N.: *Velký orloj, Absolutní hrobař, Křídla*. Praha: Československý spisovatel, s. 7–190.<sup>251</sup>
- 1961: *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel.
- 1967a [1928]: „Kapka inkoustu“. In V. N.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1921–1930. Dílo XXIV*. Praha: Československý spisovatel, s. 173–185.
- 1967b [1930]: „Chtěla okrást lorda Blamingtona“. In V. N.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1921–1930. Dílo XXIV*. Praha: Československý spisovatel, s. 235–315.
- 1974a [1932]: „S lingvisty proti brusičům“. In V. N.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941. Dílo XXV*. Praha: Československý spisovatel, s. 437–440.
- 1974b [1938]: „Poslední slovo Teigemu a spol.“. In V. N.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941. Dílo XXV*. Praha: Československý spisovatel, s. 599.
- 1974c [1938]: „Surrealismus Štyrského a Toyen“. In V. N.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Praha: Československý spisovatel, s. 371–376.
- 1978 [1934]: „Kolem sjezdu sovětských spisovatelů v Moskvě“. In Drahomíra a Štěpán Vlašínovi (eds.): *Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře. Manifesty a stati*. Praha: Československý spisovatel, s. 261–273.
- 1988a [1933]: „Zpáteční lístek“. In V. N.: *Nezařazené básně. Balady Manoně, Kůň a tanečnice a verše z dalších knih. Dílo XXXIV*. Praha: Československý spisovatel, s. 209–269.
- 1988b [1937]: „Absolutní hrobař. (Dekalkomanie)“. In V. N.: *Nezařazené básně. Balady Manoně, Kůň a tanečnice a verše z dalších knih. Dílo XXXIV*. Praha: Československý spisovatel, s. 317–327.
- 1995a [1936]: „[Tento sborník...]“ In: *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Concordia, s. 7.

---

<sup>251</sup> Z původní sbírky jsou zde vypuštěny 2 básně z oddílu „Stínohry“ a celý oddíl „Dekalkomanie“. Tyto texty se publikovaly v souborném svazku Vítězslava Nezvala *Dílo XXXIV, Nezařazené básně* (Nezval 1988).



1995b [1936]: „Konkrétní iracionalita v životě a v díle Karla Hynka Máchy“. In: *Ani labuť ani Lůna. Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: Concordia, s. 29–41.

NEZVAL, Vítězslav (red.)

1995 [1936]: *Ani labuť ani Lůna. Sborník k 100. výročí smrti K. H. Máchy*. Praha: Connordia.

NÜNNING, Ansgar (ed. německého vydání); TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (eds. českého vydání)

2006: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.

PATOČKA, Jan

1991 [1942]: „Fragmenty o jazyce“. *Literární noviny*, 1991, č. 13, s. 1.

PETRÍČEK, Miroslav

1996: „Štyrský v pohledu Mukařovského. Marginální poznámky ke strukturalismu a surrealismu“. In Lenka Bydžovská – Karel Srp: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 366–369.

PFAFF, Ivan

1987: „Kampaň proti „formalismu“ v české levicové kultuře 1936–1938“. *Svědectví*, roč. 21, č. 81, 1987, s. 187–228.

PIJOÁN, José

1989: *Dějiny umění [Díl] 6*. Praha: Odeon.

PÍŠA, Antonín Matěj

1971 [1932]: „Válka a generace“. In A. M. P.: *Třicátá léta. Kritiky a stati*. Praha: Československý spisovatel, s. 7–25.

REJZEK, Jiří

2001: *Etymologický slovník češtiny*. Voznice: Leda.

RUDÁ ZÁŘE

1936: „Síla, kterou nic neohroží“. *Rudá záře* [Příloha], 20. května 1936, č. 118.

SEGRE, Cesare:

1999: „Mukařovský's Reception Theory and the Aesthetics of the Fragment“. In Vladimír Macura – Herta Schmid: *Jan Mukařovský and the Prague School*. Potsdam: Universität Potsdam, s. 101–108.

SÉRIOT, Patrick

2002: *Struktura a celek. Intelektuální počátky strukturalismu ve střední a východní Evropě*. Praha: Academia.

SCHMID, Herta

1991 [1989]: „Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu“. *Česká literatura*, roč. 39, 1991, č. 3, s. 193–217.

SMIRNOV, Igor Pavlovič – DÖRINGOVÁ-SMIRNOVOVÁ, Johanna Renate

1995: „K sémantice ruského realismu“. *Česká literatura*, 1995, č. 2, s. 159–166.

SRP, Karel

1988: „Několik poznámek k nevydaným přednáškám Jana Mukařovského“. *Umění. Časopis Ústavu teorie a dějin umění československé akademie věd*, roč. 36, 1988, č. 1, s. 71–74.

1996: „Erotická revue a Edice 69“. In Lenka Bydžovská – Karel Srp: *Český surrealismus 1929–1953*. Argo a Galerie hlavního města Prahy: Praha, s. 54–65.

2000: *Toyen*. Praha: Argo.

2001a: *Karel Teige*. Praha: Torst.

2001b: *Jindřich Štyrský*. Praha: Torst.

SUS, Oleg

1992 [1965–1966]: „Totožnost člověka uprostřed víru. První studie o avantgardním antropologismu: Poetický modus vivendi“. In O. S.:

*Estetické problémy pod napětím. Meziválečná avantgarda. Surrealismus. Levice.* Michal Jůza a Eva Jůzová: Praha, s. 35–47.

ŠALDA, František Xaver

1936–1937: „Mácha v pojetí surrealistickém“. In F. X. Š.: *Šaldův zápisník IX*. Praha: Melantrich, s. 81–89, 143–145.

1987 [1935] „O literárním baroku cizím i domácím“. In F. X. Šalda: *Z období Zápisníku I*. Praha: Odeon, s. 282–307.

1991a [1929–1930]: „Nepokoj a nejistoty evropské“. In F. X. Š.: *Šaldův zápisník II*. Praha: Československý spisovatel, s. 49–58.

1991b [1932–1933]: „O dnešním položení tvorby básnické“. In F. X. Š.: *Šaldův zápisník V*. Praha: Československý spisovatel, s. 317–338, 421–437.

1991c [1930–1931]: „O smyslu kultury. Prosloveno v cyklu přednášek akademické YMCY“. In F. X. Š.: *Šaldův zápisník III*. Praha: Československý spisovatel, s. 105–122.

1991d [1932–1933]: „Benešův pohled na Francii a Evropu poválečnou“. In F. X. Š.: *Šaldův zápisník V*. Praha: Československý spisovatel, s. 157–166.

ŠIMKOVÁ, Drahomíra a kol.

1993: *Dějiny zemí koruny české II. Od nástupu osvícenství po naši dobu*. Praha: Paseka.

ŠMEJKAL, František

1989: „Surrealismus a české umění“. *Umění. Časopis Ústavu teorie a dějin umění československé akademie věd*, roč. 37, 1989, č. 5, s. 377–400.

ŠTYRSKÝ, Jindřich

1970: *Sny (1925–1940). Zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů*. Praha: Odeon.

1996a [1938]: „Z přednášky v semináři J. Mukařovského v Praze“. In J. Š.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–40*. Praha: Thyrus, s. 129–130.

1996b [1928]: „Básník“. In J. Š: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–40*. Praha: Thyrsus, s. 23–26.

2001 [1946]: *Poezie* [on-line]. Praha: Společnost přátel Zdeňka Lorence, [cit. 3. května 2010]. Dostupné z WWW: <[http://stanislav-vavra.cz/download/Styrsky\\_POEZIE.pdf](http://stanislav-vavra.cz/download/Styrsky_POEZIE.pdf)>.<sup>252</sup>

ŠTYRSKÝ, Jindřich – TOYEN [katalog výstavy]

1938: *Štyrský a Toyen. Úvodní slovo napsal Vítězslav Nezval, doslov Karel Teige*. Praha: František Borový.

TEIGE, Karel

1925: *Film*. Praha: Václav Petr.

1938: „Doslov“. In: *Štyrský a Toyen. Úvodní slovo napsal Vítězslav Nezval, doslov Karel Teige*. Praha: František Borový, s. 189–195.

1969a [1938]: „[V křížáckém tažení...]“. In K. T.: *Zápasy o smysl moderního umění. Studie z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, s. 664–667.

1969b [1938]: „Surrealismus proti proudu“. In K. T.: *Zápasy o smysl moderního umění. Studie z třicátých let*. Praha: Československý spisovatel, s. 469–541.

1972 [1927]: „Slova, slova, slova“. In Štěpán Vlašín a kol. (eds.): *Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, s. 331–354.

1978 [1935]: „Socialistický realismus a surrealismus“. In Drahomíra a Štěpán Vlašínovi (eds.): *Prameny. Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře. Manifesty a stati*. Praha: Československý spisovatel, s. 351–389.

1994a [1941]: „Grünwald“. In K. T.: *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, s. 42–58.

1994b [1946]: „Střelnice“. In: K. T. *Výbor z díla III: Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha: Aurora, s. 87–98.

---

<sup>252</sup> Jedná se o příležitostný tisk k připomenutí 59. výročí úmrtí Jindřicha Štyrského podle 1. vydání z roku 1946.

2004 [1930]: „Báseň, svět, člověk“. In *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Praha: Torst, s. 17–23.

TOMAN, Jindřich

1995: *The Magic of a Common Language. Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle*. Cambridge: MIT Press.

1993: „Poezie psaná velkým písmem“. In: *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu*. (Katalog výstavy.) Praha: Národní galerie, s. 93–96.

VACHEK, Josef

1999: *Prologomena k dějinám Pražské školy jazykovědné*. Jinočany: H&H.

VOJVODÍK, Josef:

1996: „Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala“. In Lenka Bydžovská – Karel Srp: *Český surrealismus 1929–1953*. Praha: Argo a Galerie hlavního města Prahy, s. 170–199.

2004: „L'avant-garde retrouvée?“ *Slovo a smysl*, roč. 1, 2004, č. 2, s. 229–241.

2006: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host.

2008: *Pourch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo.

VYSKOČIL, Albert

1927: *Básníková cesta*. Praha: Ladislav Kuncíř.

ZIMA, Petr V.

1998: *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.

## 8. Poznámka

Citované texty jsem ponechala v původním znění. Podle norem soudobého pravopisu se tak v citacích nacházejí formy jako např. „filosofie“ a „universita“, „linguista“, „surrealism“, „shock“, „theorie“, „realisovat“, „tematisovat“, „renaissanční“, infinitivy s koncovkou „-ti“ apod. Taktéž zachovávám původní interpunkci a formátování textu, tj. kurzivy či jiné ohraničení textu (např. uvozovky, závorky).

## 9. Obrazová příloha

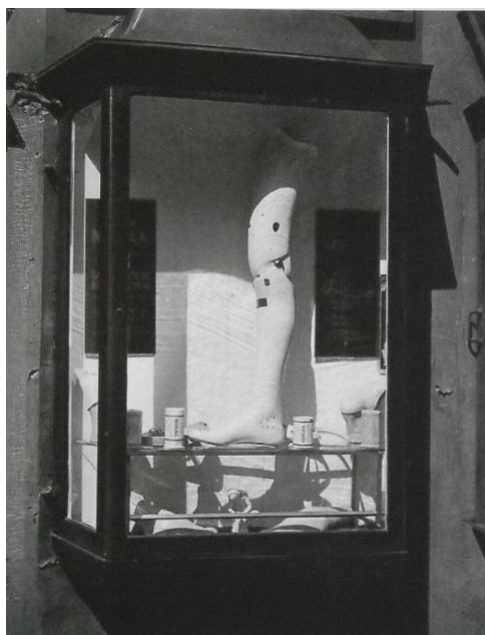
Obrázek č. 1: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32 x 28,5 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 334.



Obrázek č. 2: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32 x 28,5 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 331.



Obrázek č. 3: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 31,5 x 24 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 333.

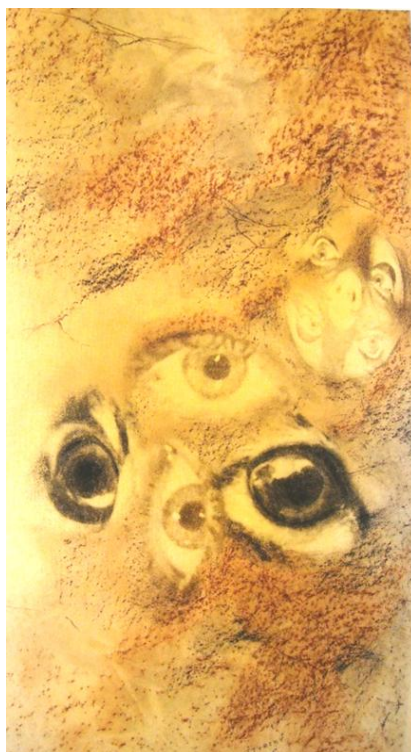


Obrázek č. 4: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Žabí muž*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32,5 x 29,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 333.

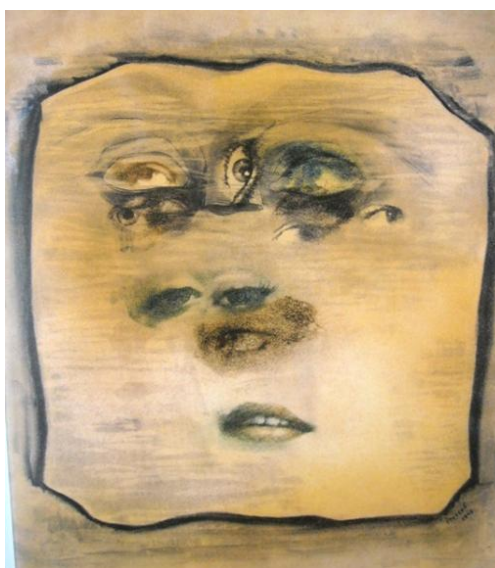




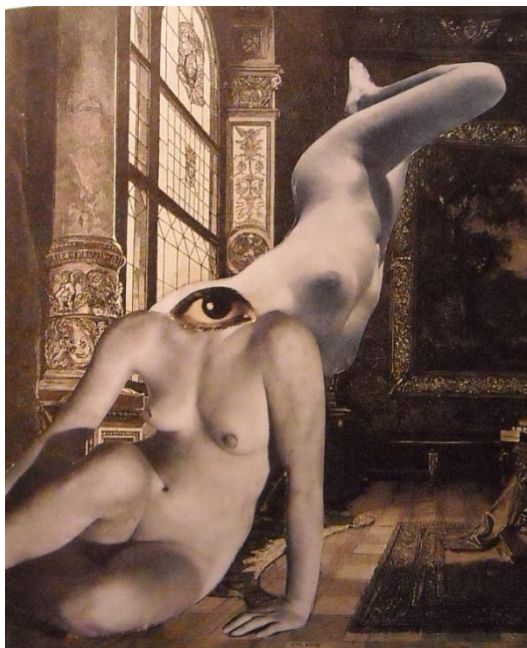
Obrázek č. 5: Jindřich Štyrský: *Všudypřítomné oko*, 1936, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (tužka, rudka, pastel, papír, 38 x 21 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 383.



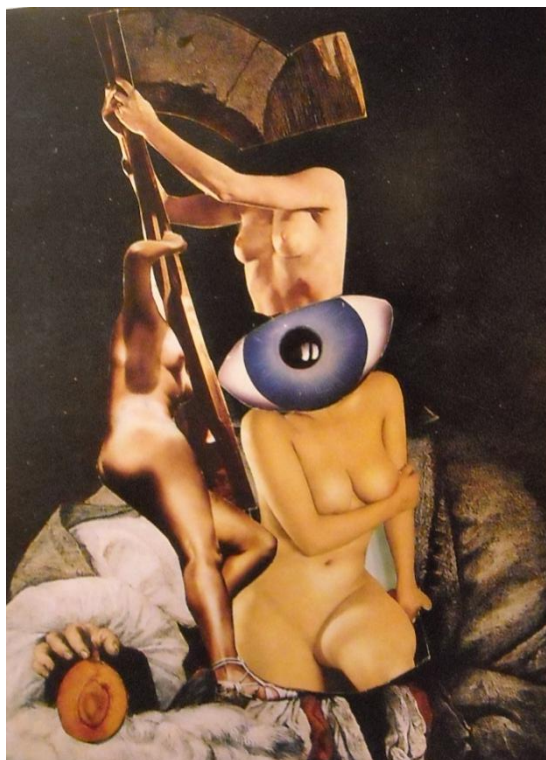
Obrázek č. 6: Jindřich Štyrský: *Všudypřítomné oko XVI*, 1940, Galerie Maldoror v Praze (tužka, pastel, papír, 33 x 28,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 389.



Obrázek č. 7: Karel Teige: *Koláž č. 27*, 1936, Památník národního písemnictví (papír, 22,4 x 19,2 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 7.



Obrázek č. 8: Karel Teige: *Koláž č. 127*, 1939, Památník národního písemnictví (papír, 39,7 x 28,7 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 29.



Obrázek č. 9: Jindřich Štyrský: *Apokalypsa*, 1929, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou (tužka, papír, 25 x 38 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 173.

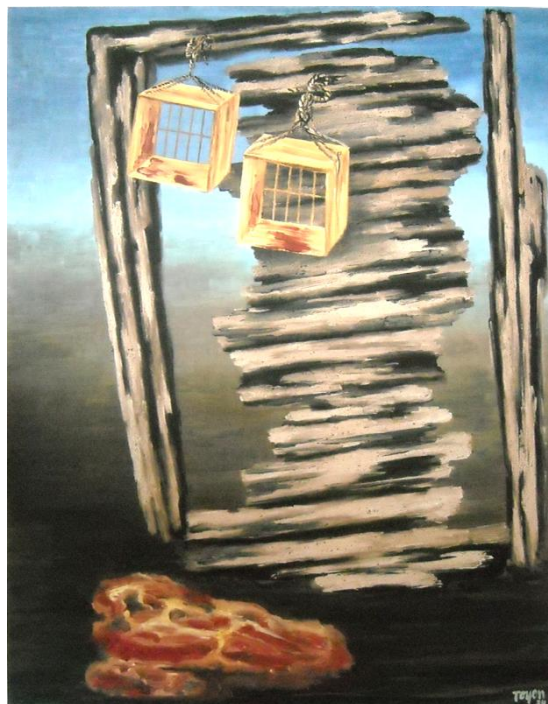


Obrázek č. 10: Toyen: *Jezerní krajina*, 1929, Galerie výtvarného umění, Ostrava (olej, plátno, 81 x 100 cm). Reprodukce: Srp 2000: 76.





Obrázek č. 11: Toyen: *Jatky v neděli*, 1934, Galerie moderního umění, Hradec Králové (olej, plátno, 92 x 75 cm). Reprodukce: Srp 2000: 112.



Obrázek č. 12: Toyen: *Hlas lesa I*, 1934, Moravská galerie v Brně (olej, plátno, 92 x 72,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 121.



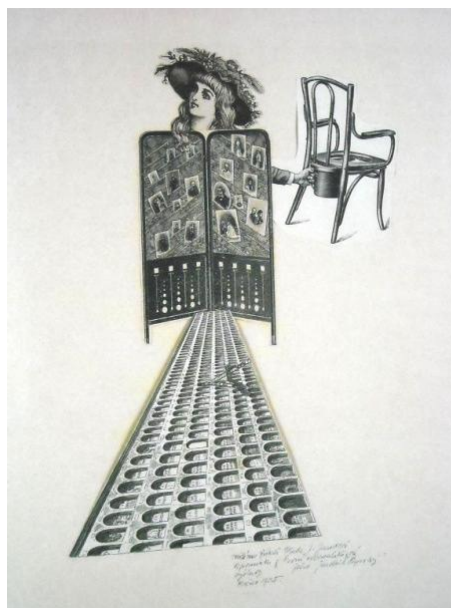
Obrázek č. 13: Jindřich Štyrský: *Čerchov*, 1934, zničeno při ztroskotání letadla u Lisabonu 31. 5. 1961 (olej, plátno, 200 x 150 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 244.



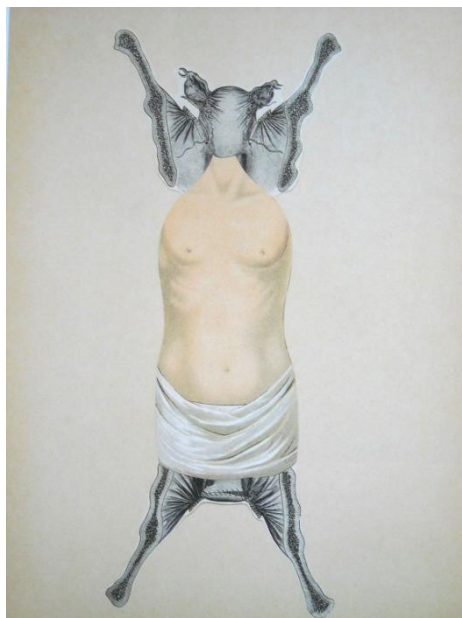
Obrázek č. 14: Jindřich Štyrský: *Tekutá panenka*, 1934, sbírka Bernarda Galateaua v Paříži (olej, plátno, 110 x 59 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 259.



Obrázek č. 15: Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet*, 1934, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou (koláž, papír, 35,5 x 25,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 281.



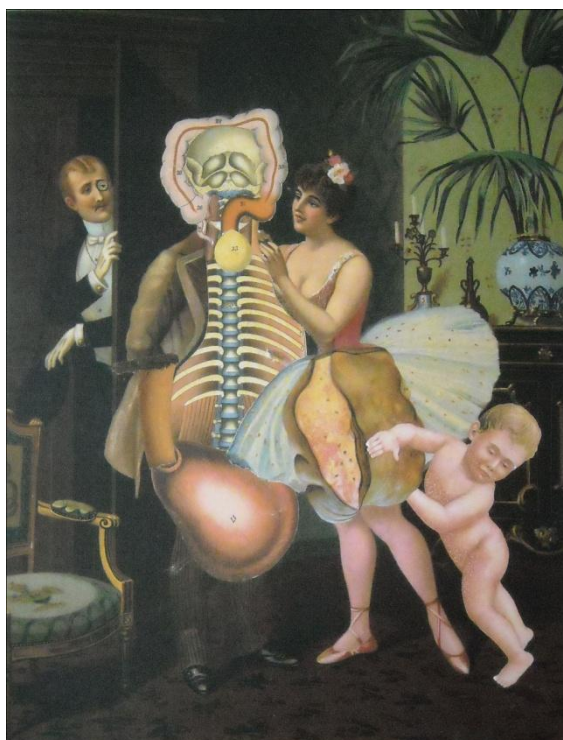
Obrázek č. 16: Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet (Krásné miminko)*, 1934, soukromá sbírka v Paříži (koláž, papír, 40 x 25 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 287.



Obrázek č. 17: Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet*, 1934, soukromá sbírka v Brně (koláž, papír, 30 x 27 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 296.



Obrázek č. 18: Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet*, 1934, soukromá sbírka v Houstonu (koláž, papír, 41, 5 x 33 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 312.





Obrázek č. 19: Jindřich Štyrský: *Stěhovací kabinet (Koupání)*, 1934, soukromá sbírka v Paříži (koláž, papír, 41 x 31 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 315.

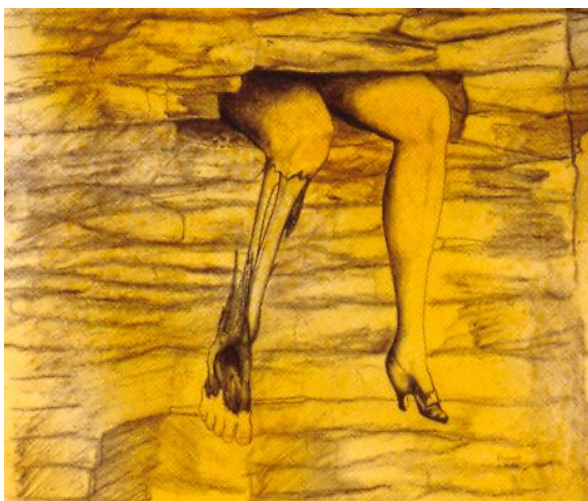


Obrázek č. 20: Jindřich Štyrský: *Člověk nesený větrem*, 1934, České muzeum výtvarných umění v Praze (olej, plátno, 100 x 65 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 261.

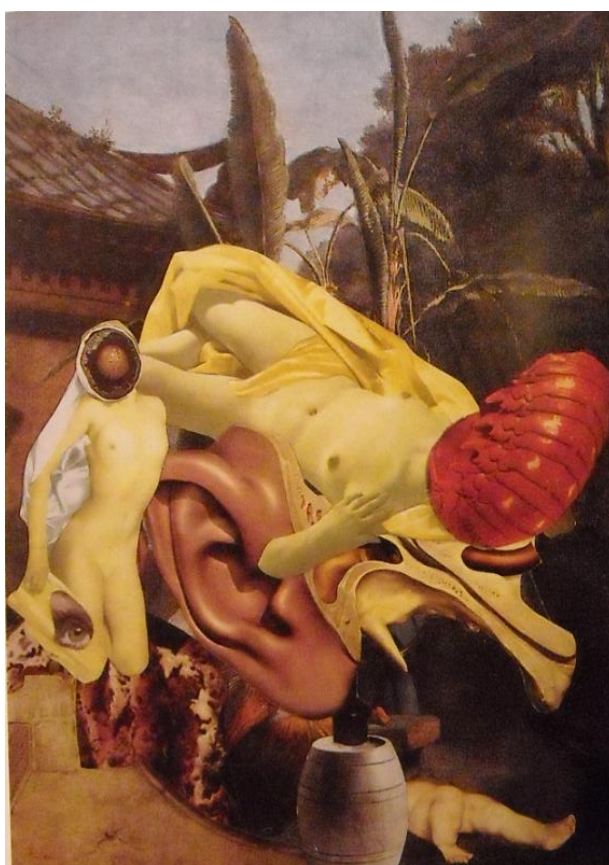




Obrázek č. 21: Jindřich Štyrský: *Sen o opuštěném domě*, 1940, soukromá sbírka v Paříži (tužka, papír, 23 x 28 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 443.



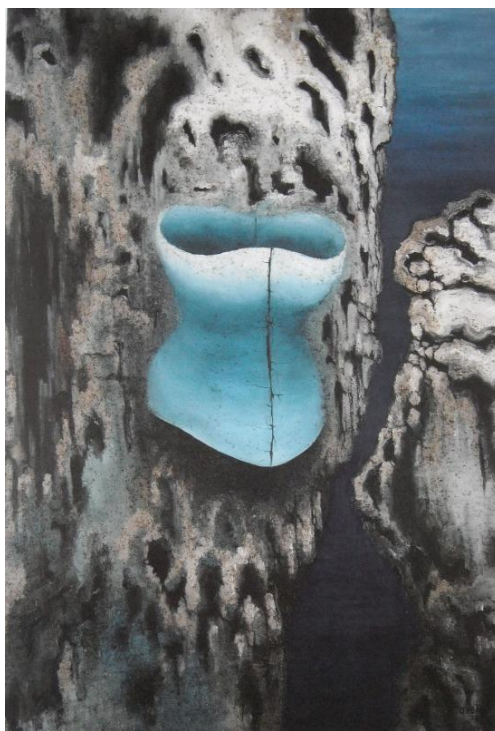
Obrázek č. 22: Karel Teige: *Koláž č. 128*, 1939, Památník národního písemnictví (papír, 39,7 x 28,7 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 30.



Obrázek č. 23: Toyen: *Žlutý spektr*, 1934, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 92 x 65 cm). Reprodukce: Srp 2000: 106.



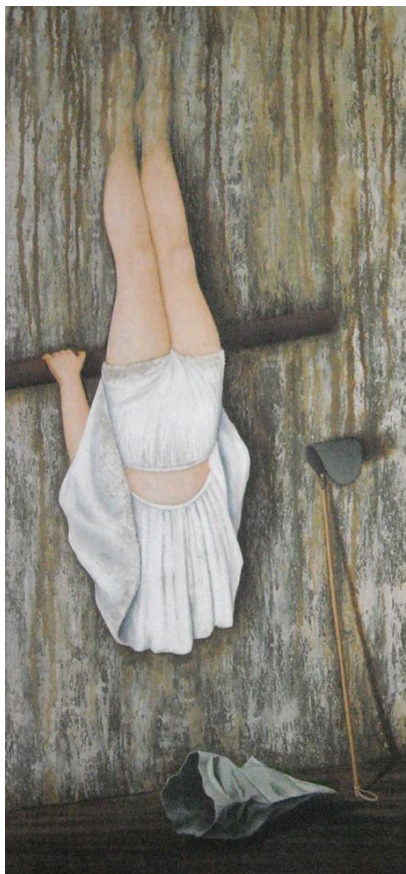
Obrázek č. 24: Toyen: *Opuštěné doupě*, 1937, Státní galerie výtvarného umění, Cheb (olej, plátno, 113 x 77,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 139.



Obrázek č. 25: Toyen: *Ranní setkání*, 1937, Národní galerie v Praze (olej, plátno, 56 x 68,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 143.

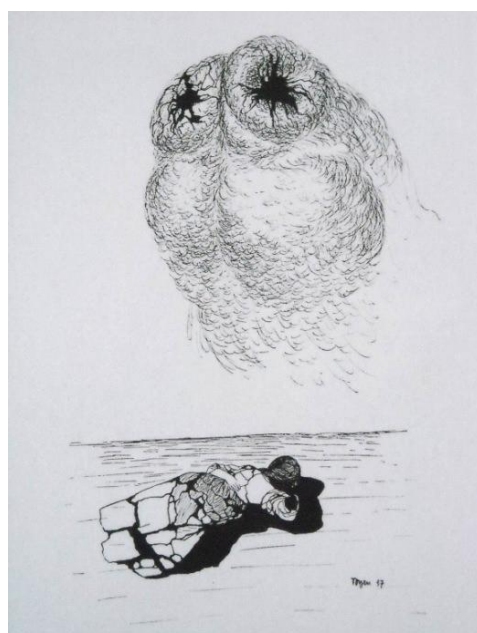
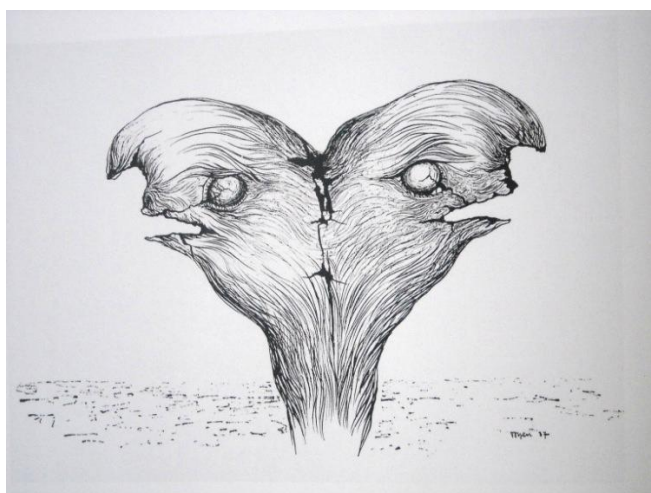


Obrázek č. 26: Toyen: *Po představení*, 1943, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou (olej, plátno, 110 x 55 cm). Reprodukce: Srp 2000: 168.





Obrázky č. 27: Toyen: *Přízraky pouště*, 1936–1937, knižní vydání *Les Spectres du désert*, Praha 1939. Reprodukce: Srp 2000: 146–149.





Obrázky č. 28: Toyen: *Střelnice*, 1939, kolorovaný tisk, soukromá sbírka, Praha 1939. Reprodukce: Srp 2000: 155–156.

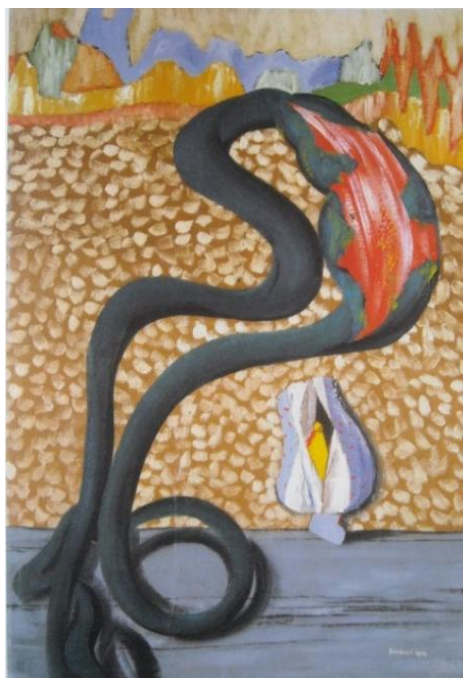




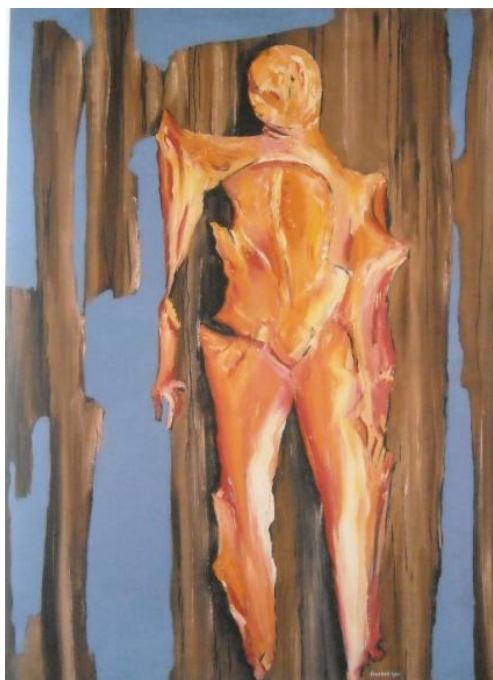
Obrázek č. 29: Toyen: *Schovej se, válko!*, 1944, soukromá sbírka, Praha.  
Reprodukce: Srp 2000: 175.



Obrázek č. 30: Jindřich Štyrský: *Hermafrodit*, 1934, Galerie Zlatá husa v Praze (olej, plátno, 91 x 65 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 265.



Obrázek č. 31: Jindřich Štyrský: *Člověk krmený ledem*, 1934, soukromá sbírka v Bruselu (olej, plátno, 100 x 73 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 267.

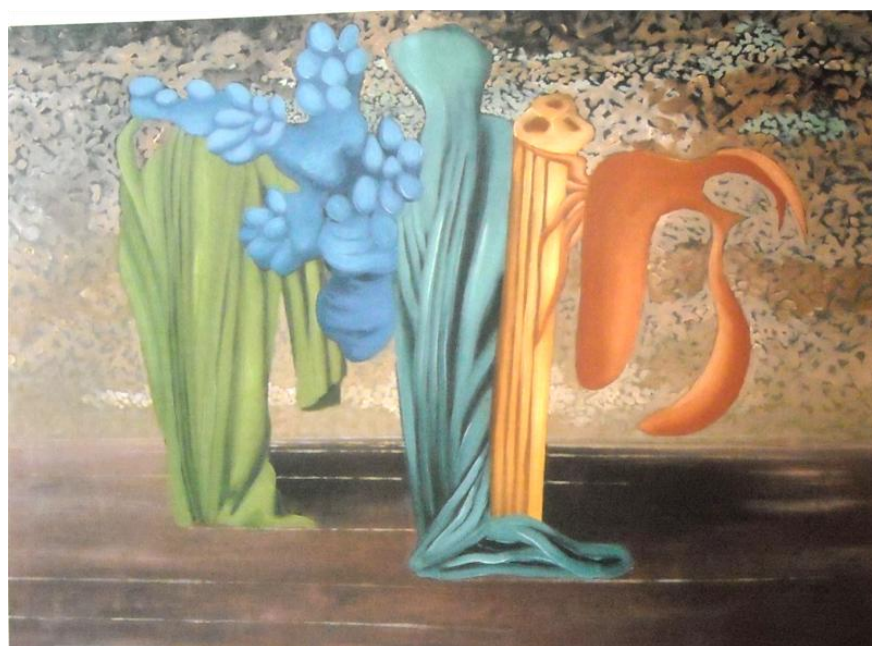




Obrázek č. 32: Jindřich Štyrský: *Muž a žena*, 1934, soukromá sbírka v Praze (olej, plátno, 110 x 140 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 275.

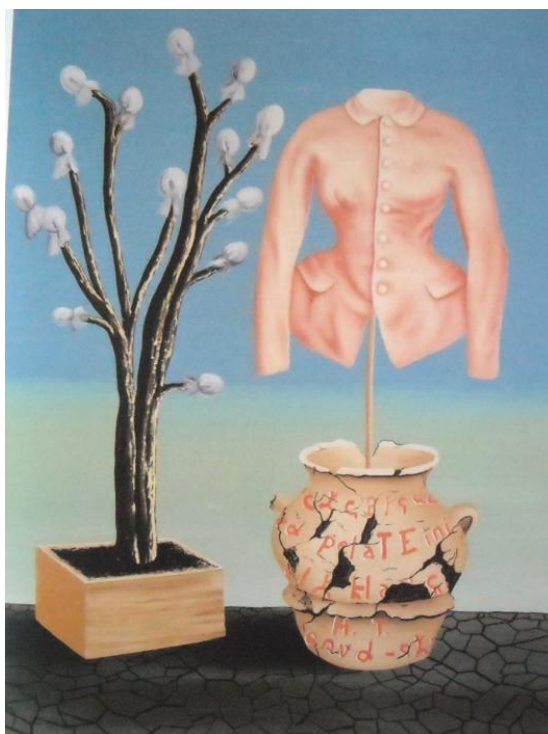


Obrázek č. 33: Jindřich Štyrský: *Vdovy na cestách*, 1937, České muzeum výtvarných umění v Praze (olej, plátno, 73 x 100 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 420.





Obrázek č. 34: Jindřich Štyrský: *Melancholie*, 1937, soukromá sbírka v Paříži (olej, plátno, 130 x 97 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 423.



Obrázek č. 35: Toyen: *Magnetová žena*, 1934, soukromá sbírka, Paříž (olej, plátno, 110 x 75 cm). Reprodukce: Srp 2000: 104.



Obrázek č. 36: Jindřich Štyrský: *Podobizna mé sestry Marie*, 1941, soukromá sbírka v Paříži (uhel, papír, 55 x 38 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 476.



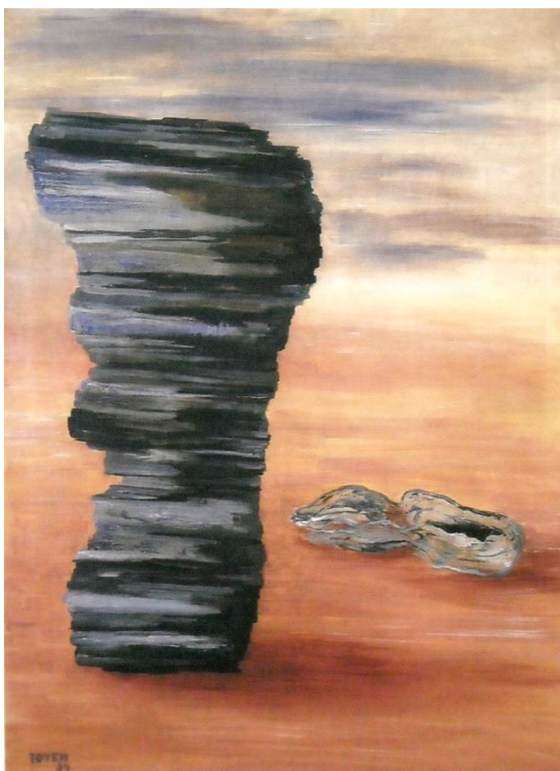
Obrázek č. 37: Toyen: *Spící*, 1937, soukromá sbírka, Essex (olej, plátno, 81 x 100 cm). Reprodukce: Srp 2000: 142.



Obrázek č. 38: Toyen: *Finis terrea*, 1937, soukromá sbírka, Liberec (olej, plátno, 77 x 110 cm). Reprodukce: Srp 2000: 136.



Obrázek č. 39: Toyen: *Samotáři*, 1934, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 100 x 81 cm). Reprodukce: Srp 2000: 113.





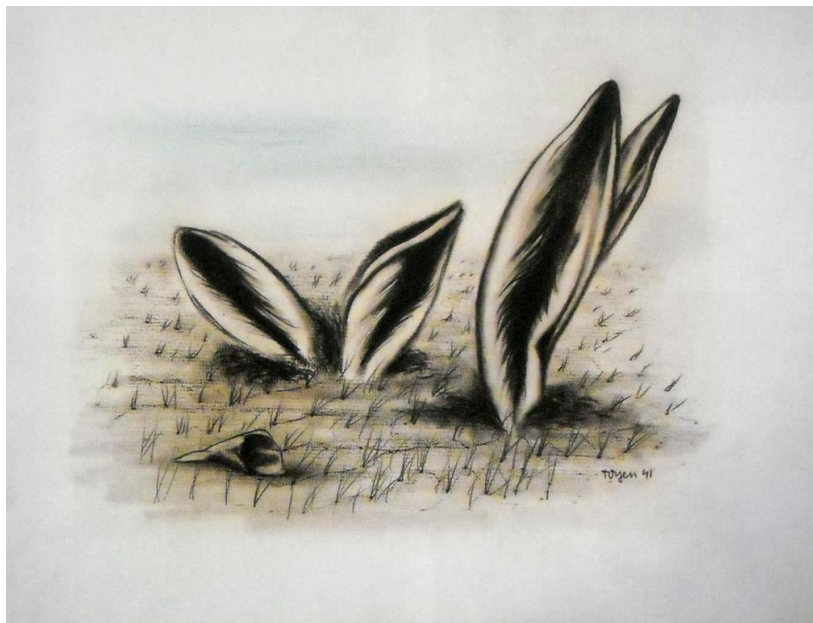
Obrázek č. 40: Jindřich Štyrský: *Sen ze štosu II*, 1938, soukromá sbírka v Paříži (tužka, fortáž, papír, 30 x 23,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 427.



Obrázek č. 41: Toyen: *Sen*, 1937, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 81 x 99 cm). Reprodukce: Srp 2000: 141.



Obrázek č. 42: Toyen: Z cyklu *Zvířata spí*, 1945, soukromá sbírka, Paříž (pastel, olej, papír 55 x 50 cm). Reprodukce: Srp 2000: 181.



Obrázek č. 43: Jindřich Štyrský: Bez názvu, 1931, Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin (koláž, papír, 23,5 x 15 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 227.



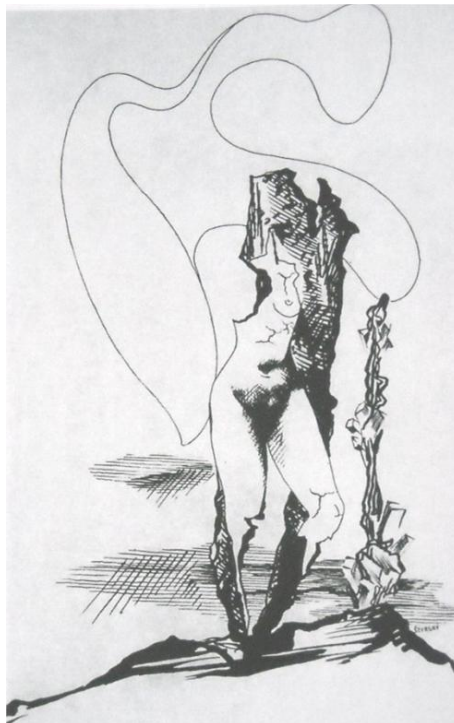
Obrázek č. 44: Jindřich Štyrský: Bez názvu, kolem 1932, Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin (koláž, papír, 16,5 x 11,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 227.



Obrázek č. 45: Toyen: Bez názvu, 1932, soukromá sbírka, Paříž (tuš, papír 27 x 21 cm). Reprodukce: Srp 2000: 97.



Obrázek č. 46: Jindřich Štyrský: *Torzo*, 1934, Galerie Benedikta Rejta v Lounech (tuš, papír, 27,5 x 18 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 248.

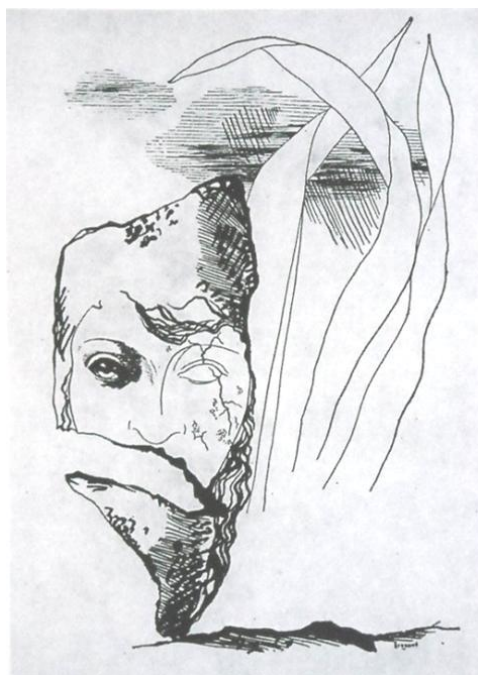


Obrázek č. 47: Jindřich Štyrský: *Eurydika*, 1930, dílo nedostupné (tužka, papír). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185.





Obrázek č. 48: Jindřich Štyrský: Ilustrace sbírky Františka Halase *Tíše*, 1932, soukromá sbírka v Praze (Melantrich, Praha, 19,5 cm x 13,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185.



Obrázek č. 49: Jindřich Štyrský: Frontispis sbírky Františka Halase *Tíše*, 1932, soukromá sbírka v Praze (Melantrich, Praha, 19,5 cm x 13,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185.

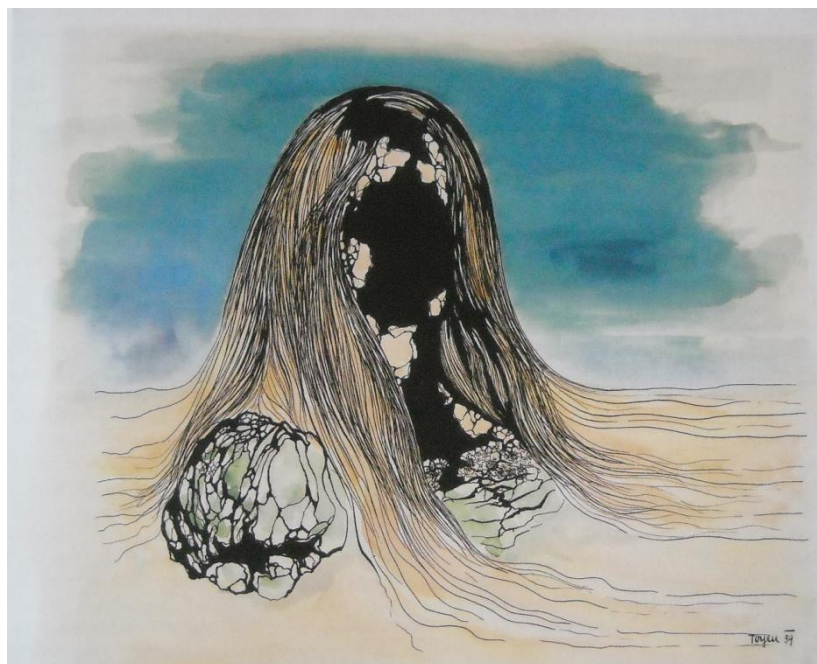




Obrázek č. 50: Jindřich Štyrský: *Žena zamrzlá v ledu II*, 1939, Oblastní galerie v Liberci (tuš, papír, 23 cm x 34 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 429.



Obrázek č. 51: Toyen: Kresba k básnické sbírce Jindřicha Heislera *Jen poštolky chčí klidné desatero*, 1939, soukromá sbírka, Praha (tuš, akvarel, papír, 30,5 x 58 cm). Reprodukce: Srp 2000: 153.



Obrázek č. 52: El Greco: *Láokoón*, 1610–14, National Gallery, Londýn.  
Reprodukce: Pijoán 1989: 233.



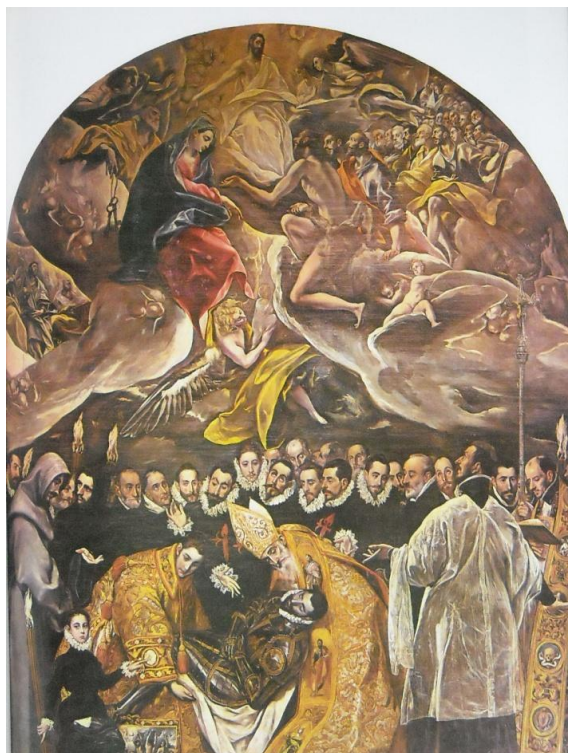
Obrázek č. 53: El Greco: *Pátá pečeť Apokalypsy*, 1608–14, Metropolitan Museum, New York. Reprodukce: Pijoán 1989: 236.



Obrázek č. 54: Giuseppe Arcimboldo: *Oheň*, 1585, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce dostupná z WWW [cit. 13. 8. 2010]: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Arcimboldo\\_Fire.jpg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Arcimboldo_Fire.jpg)>



Obrázek č. 55: El Greco: *Pohřeb hraběte Orgaze*, 1586, kostel Santo Tomé, Toledo. Reprodukce: Pijoán 1989: 211.





## 9.1. Seznam vyobrazení

- Obrázek č. 1: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32 x 28,5 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 334. .... 151
- Obrázek č. 2: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32 x 28,5 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 331. .... 151
- Obrázek č. 3: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 31,5 x 24 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 333. .... 152
- Obrázek č. 4: Jindřich Štyrský: *Z cyklu Žabí muž*, 1934, Uměleckoprůmyslové museum v Praze (fotografie, 32,5 x 29,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 333. .... 152
- Obrázek č. 5: Jindřich Štyrský: *Všudypřítomné oko*, 1936, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (tužka, rudka, pastel, papír, 38 x 21 cm).  
Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 383. .... 153
- Obrázek č. 6: Jindřich Štyrský: *Všudypřítomné oko XVI*, 1940, Galerie Maldoror v Praze (tužka, pastel, papír, 33 x 28,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 389. .... 153
- Obrázek č. 7: Karel Teige: *Koláž č. 27*, 1936, Památník národního písemnictví (papír, 22,4 x 19,2 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 7. .... 154
- Obrázek č. 8: Karel Teige: *Koláž č. 127*, 1939, Památník národního písemnictví (papír, 39,7 x 28,7 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 29. .... 154
- Obrázek č. 9: Jindřich Štyrský: *Apokalypsa*, 1929, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou (tužka, papír, 25 x 38 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 173. .... 155
- Obrázek č. 10: Toyen: *Jezerní krajina*, 1929, Galerie výtvarného umění, Ostrava (olej, plátno, 81 x 100 cm). Reprodukce: Srp 2000: 76. .... 155
- Obrázek č. 11: Toyen: *Jatky v neděli*, 1934, Galerie moderního umění, Hradec Králové (olej, plátno, 92 x 75 cm). Reprodukce: Srp 2000: 112. .... 156
- Obrázek č. 12: Toyen: *Hlas lesa I*, 1934, Moravská galerie v Brně (olej, plátno, 92 x 72,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 121. .... 156

Obrázek č. 13: Jindřich Štyrský: <i>Čerchov</i> , 1934, zničeno při ztroskotání letadla u Lisabonu 31. 5. 1961 (olej, plátno, 200 x 150 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 244.....	157
Obrázek č. 14: Jindřich Štyrský: <i>Tekutá panenka</i> , 1934, sbírka Bernarda Galateaua v Paříži (olej, plátno, 110 x 59 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 259. ....	157
Obrázek č. 15: Jindřich Štyrský: <i>Stěhovací kabinet</i> , 1934, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou (koláž, papír, 35,5 x 25,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 281. ....	158
Obrázek č. 16: Jindřich Štyrský: <i>Stěhovací kabinet (Krásné miminko)</i> , 1934, soukromá sbírka v Paříži (koláž, papír, 40 x 25 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 287.....	158
Obrázek č. 17: Jindřich Štyrský: <i>Stěhovací kabinet</i> , 1934, soukromá sbírka v Brně (koláž, papír, 30 x 27 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 296.....	159
Obrázek č. 18: Jindřich Štyrský: <i>Stěhovací kabinet</i> , 1934, soukromá sbírka v Houstonu (koláž, papír, 41, 5 x 33 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 312. ....	159
Obrázek č. 19: Jindřich Štyrský: <i>Stěhovací kabinet (Koupání)</i> , 1934, soukromá sbírka v Paříži (koláž, papír, 41 x 31 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 315.....	160
Obrázek č. 20: Jindřich Štyrský: <i>Člověk nesený větrem</i> , 1934, České muzeum výtvarných umění v Praze (olej, plátno, 100 x 65 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 261. ....	160
Obrázek č. 21: Jindřich Štyrský: <i>Sen o opuštěném domě</i> , 1940, soukromá sbírka v Paříži (tužka, papír, 23 x 28 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 443.....	161
Obrázek č. 22: Karel Teige: <i>Koláž č. 128</i> , 1939, Památník národního písemnictví (papír, 39, 7 x 28,7 cm). Reprodukce: Srp 2001a: 30.....	161
Obrázek č. 23: Toyen: <i>Žlutý spektr</i> , 1934, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 92 x 65 cm). Reprodukce: Srp 2000: 106.....	162
Obrázek č. 24: Toyen: <i>Opuštěné doupě</i> , 1937, Státní galerie výtvarného umění, Cheb (olej, plátno, 113 x 77,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 139.....	162

Obrázek č. 25: Toyen: <i>Ranní setkání</i> , 1937, Národní galerie v Praze (olej, plátno, 56 x 68,5 cm). Reprodukce: Srp 2000: 143.....	163
Obrázek č. 26: Toyen: <i>Po představení</i> , 1943, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou (olej, plátno, 110 x 55 cm). Reprodukce: Srp 2000: 168.....	163
Obrázky č. 27: Toyen: <i>Přízraky pouště</i> , 1936–1937, knižní vydání <i>Les Spectres du désert</i> , Praha 1939. Reprodukce: Srp 2000: 146–149. ....	164
Obrázky č. 28: Toyen: <i>Střelnice</i> , 1939, kolorovaný tisk, soukromá sbírka, Praha 1939. Reprodukce: Srp 2000: 155–156. ....	165
Obrázek č. 29: Toyen: <i>Schovej se, válko!</i> , 1944, soukromá sbírka, Praha. Reprodukce: Srp 2000: 175.....	166
Obrázek č. 30: Jindřich Štyrský: <i>Hermafrodit</i> , 1934, Galerie Zlatá husa v Praze (olej, plátno, 91 x 65 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 265.....	167
Obrázek č. 31: Jindřich Štyrský: <i>Člověk krměný ledem</i> , 1934, soukromá sbírka v Bruselu (olej, plátno, 100 x 73 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 267. ....	167
Obrázek č. 32: Jindřich Štyrský: <i>Muž a žena</i> , 1934, soukromá sbírka v Praze (olej, plátno, 110 x 140 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 275. ....	168
Obrázek č. 33: Jindřich Štyrský: <i>Vdovy na cestách</i> , 1937, České muzeum výtvarných umění v Praze (olej, plátno, 73 x 100 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 420.....	168
Obrázek č. 34: Jindřich Štyrský: <i>Melancholie</i> , 1937, soukromá sbírka v Paříži (olej, plátno, 130 x 97 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 423. .	169
Obrázek č. 35: Toyen: <i>Magnetová žena</i> , 1934, soukromá sbírka, Paříž (olej, plátno, 110 x 75 cm). Reprodukce: Srp 2000: 104.....	169
Obrázek č. 36: Jindřich Štyrský: <i>Podobizna mé sestry Marie</i> , 1941, soukromá sbírka v Paříži (uhel, papír, 55 x 38 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 476. ....	170
Obrázek č. 37: Toyen: <i>Spící</i> , 1937, soukromá sbírka, Essex (olej, plátno, 81 x 100 cm). Reprodukce: Srp 2000: 142.....	170
Obrázek č. 38: Toyen: <i>Finis terrea</i> , 1937, soukromá sbírka, Liberec (olej, plátno, 77 x 110 cm). Reprodukce: Srp 2000: 136.....	171
Obrázek č. 39: Toyen: <i>Samotáři</i> , 1934, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 100 x 81 cm). Reprodukce: Srp 2000: 113.....	171

Obrázek č. 40: Jindřich Štyrský: <i>Sen ze štosu II</i> , 1938, soukromá sbírka v Paříži (tužka, fortáž, papír, 30 x 23,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 427. ....	172
Obrázek č. 41: Toyen: <i>Sen</i> , 1937, soukromá sbírka, Praha (olej, plátno, 81 x 99 cm). Reprodukce: Srp 2000: 141. ....	172
Obrázek č. 42: Toyen: Z cyklu <i>Zvířata spí</i> , 1945, soukromá sbírka, Paříž (pastel, olej, papír 55 x 50 cm). Reprodukce: Srp 2000: 181.....	173
Obrázek č. 43: Jindřich Štyrský: <i>Bez názvu</i> , 1931, Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin (koláž, papír, 23,5 x 15 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 227.....	173
Obrázek č. 44: Jindřich Štyrský: <i>Bez názvu</i> , kolem 1932, Ubu Gallery, New York & Galerie Berinson, Berlin (koláž, papír, 16,5 x 11,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 227. ....	174
Obrázek č. 45: Toyen: <i>Bez názvu</i> , 1932, soukromá sbírka, Paříž (tuš, papír 27 x 21 cm). Reprodukce: Srp 2000: 97. ....	174
Obrázek č. 46: Jindřich Štyrský: <i>Torzo</i> , 1934, Galerie Benedikta Rejta v Lounech (tuš, papír, 27,5 x 18 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 248.....	175
Obrázek č. 47: Jindřich Štyrský: <i>Eurydika</i> , 1930, dílo nedostupné (tužka, papír). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185. ....	175
Obrázek č. 48: Jindřich Štyrský: Ilustrace sbírky Františka Halase <i>Tiše</i> , 1932, soukromá sbírka v Praze (Melantrich, Praha, 19,5 cm x 13,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185.....	176
Obrázek č. 49: Jindřich Štyrský: Frontispis sbírky Františka Halase <i>Tiše</i> , 1932, soukromá sbírka v Praze (Melantrich, Praha, 19,5 cm x 13,5 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 185.....	176
Obrázek č. 50: Jindřich Štyrský: <i>Žena zamrzlá v ledu II</i> , 1939, Oblastní galerie v Liberci (tuš, papír, 23 cm x 34 cm). Reprodukce: Bydžovská – Srp 2007: 429. ....	177
Obrázek č. 51: Toyen: Kresba k básnické sbírce Jindřicha Heislera <i>Jen poštolky chčí klidné desatero</i> , 1939, soukromá sbírka, Praha (tuš, akvarel, papír, 30,5 x 58 cm). Reprodukce: Srp 2000: 153.....	177
Obrázek č. 52: El Greco: <i>Láokoón</i> , 1610–14, National Gallery, Londýn. Reprodukce: Pijoán 1989: 233. ....	178

Obrázek č. 53: El Greco: <i>Pátá pečeť Apokalypsy</i> , 1608–14, Metropolitan Museum, New York. Reprodukce: Pijoán 1989: 236.....	178
Obrázek č. 54: Giuseppe Arcimboldo: <i>Oheň</i> , 1585, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce dostupná z WWW [cit. 13. 8. 2010]: < <a href="http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Arcimboldo_Fire.jpg">http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Arcimboldo_Fire.jpg</a> > .....	179
Obrázek č. 55: El Greco: <i>Pohřeb hraběte Orgaze</i> , 1586, kostel Santo Tomé, Toledo. Reprodukce: Pijoán 1989: 211. ....	179